المـوقف الأدبـي

مجلة أدبية ، شـهرية ، تصدر عن اتحاد الكتـاب العـرب بدمشـق

العــدد 413 السـنة الخامسـة والثلاثون أيلول 2005

المراسـلات :
باسـم رئاسـة التحرير اتحاد الكتاب العرب دمشـق ـ المزة أوتسـتراد ص .ب : 3230
هاتف : 6117240 - 6117241– 6117242 – 6117243 – فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: Emailunecriv@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت: www.awu-dam.org

تنويه:

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السـادة أصحابها ، سـواء أنشـرت أم لم تنشـر
- المواد التي تنشـر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السـورية:

المؤسـسـة العربية السـورية لتوزيع المطبوعات
فاكس – 2122532 - هاتف – 2127797 - ص.ب: 12035

الاشتراك السنوي:

داخل القطر للأفراد	800 ل.س	
داخل القطر للوزارات والمؤسسات	1000 ل.س	
في الوطن العربي للأفراد	2500 ل.س	أو 50 دولار
خارج الوطن العربي للأفراد	5000 ل.س	أو 100 دولار
في الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	3500 ل.س	أو 65 دولار
خارج الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	6000 ل.س	أو 120 دولار
أعضاء اتحاد الكتّاب العرب	400 ل.س	

السعر 30 ليرة سورية

وفي البلاد العربية 50 ل.س . أو ما يعادلها

المحـتوى :

6-الموقف الأدبي

أول الكلام..

الفساد الثقافي

د. وليد مشوّح

يبدو

أن الفساد تحول إلى جائحة تهدد أمن الشعوب، مثله مثل الإرهاب والزلازل والفيضانات، وكيلا يستغرب أحد ما ابتدأت به، فإنني سأوازي اللفظ بالحركة، فالإرهاب بشقيه الفردي والجمعي يقتل الإنسان، كذلك يفعل الفساد بشقيه نفسيهما، إذ يقتل إنسانية الإنسان، إذن ذاك قاتل، وهذا قاتل مع اختلاف الأداة الجرمية.

والزلازل تحدث هزة عنيفة ـ على مقياس ـ فتدمّر العامر القائم على الأرض وتحيله إلى خراب، كذلك الفساد يحدث هزّة أخلاقية تبيد القائم في النفس وتكاد تمحوه، أو تحيله ـ إن لم تفعل ـ إلى آسن مجرثم يهدد الصحة النفسية.

أمّا الفيضانات فتجتاح المنتج الحضاري من زرع وبنيان ووسائط ناقلة، فتدمر كل شيء وتحيله إلى يباب، وهكذا يفعل الفساد، إذ يجتاح البنيات والمنظومات والقيم الأخلاقية والوجدانية، ويدمرها ويحيلها إلى ركام وفوضى.

لذا وجدنا في الفساد جائحة تهدد الأمن والطمأنينة من جهة، وتقضي على المقومات والقائمات القيمية المتموضعة في الوجدان الفردي الباني أساساً للوجدان الجمعي.

ما تقدم عبارة عن أطراف حديث بين عينة كانت تتذمر من /الفسادات/ (وقد قصدت الجمع، لأنني أدرك أن الفساد ظاهرة توشك أن تتحول إلى شرعة طالما سوغتها شرعة البعض، وقصّر عنها القانون)؛ والظاهرة هذه باتت تنهش جسد الإنسان، لأنها بدأت بمقاوماته ومقوّماته؛ وأعني؛ الاقتصاد، الإدارة، العلائق، الثقافة، التعليم، التموين، التنظيم الحركي اليومي.

وصل حديث السامر إلى الركن الأهم ضمن منظومة الفساد العام (وقد قصدت بالفعل؛ مصطلح منظومة، كون الفساد قد تحوّل إلى منظومة يتطلب تفكيكها خبرة فنية بدعم تقني في غاية الحساسية والتقدم، لأنَّ أيَّ خطأ سيؤدي إلى تدمير البنيات التاريخية والإرثية المتموضعة في الذات التي تستمد كينونتها من التاريخ المصفّى).

ولمّا اقترح أكثرهم خبرة وحكمة في الحياة أن يكون عنوان الحديث حول الفساد الثقافي على الشكل التالي: يبدأ الفساد الثقافي بخيانة الشعور، والتنكر لقدرة العقل على الإبداع من أجل الإبداع، وبالتالي وضعه بتصرف الأمة.

عندها طلبت الغالبية من حكيمها أن يكون العنوان: الفساد الثقافي يعني مجانبة الصدق الثقافي، ومن ثمَّ تجزئة الموضوع، وإشباع كل فقرة من فقراتها، ليصار إلى الإلمام به على شكل لوحة مرسومة على طريقة الفن الواقعي.

وافق الجميع، وبدؤوا بصوغ عنوانات جانبية، إنْ هي جُمعت لشكّلت لوحة الفساد الثقافي، في العالم. إذا توسعنا. وفي وطننا إذا اختصرنا وفي بلدنا إذا أردنا تحقيق مرادنا.

ومن العنوانات الهامة التي سأوردها دون الدخول في تفاصيلها، عنوان يقال: الفساد الثقافي الانتهازي، وعنه تتفرع عنوانات هي بدورها محفزّات لمثل هذا النمط الثقافي الفاسد، كون منتجه مفسد (بفتح السين لأنَّ وراءه قوة غائية) (وكسرها لأنَّ غايته تشكّل مؤامرة على قيمة تاريخية)، إذن الفساد الثقافي الانتهازي يتوجه بالمنتج إلى الآخر الغريب، بعد الوصول إلى رضاه، طمعاً بمكسب مادي، أو جنسي، أو معنوي، بدءاً من (جائزة عنوانها إنساني، وغايتها تفكيكية، تجزيئية إلغائية).

والعنوان الثاني: الفساد الثقافي الصنعي، ويعني، تلك الصفقة بين أديب تسربل بالتقدمية، فأعطى لناتجه قيمة نصفية، أي منح النص لمزاود مزاول ليلقيه بين يدي (تاج، أو كرسي)، فيقتسم الرجلان (الجعالة الفخمة) وتلطم الثقافة الإبداعية الحقيقية خديها بقسوة.

أمّا العنوان الثالث: الفساد الثقافي الوجداني، ومعناه أولئك الذين قدمتهم لنا. نحن المتلقين. المؤسسة (الإعلامية. الإعلانية) في لحظة خطأ، غاب عنها المعيار والقيمة، فتورموا، وتورموا، وتورموا حتى ضاعوا في أفياء ورمهم المتنامي، فباتوا ينظرون من موقع القمة بعيني القزم إلى الآخر، ويمنحون شهادات وبراءات وبركات، أو ينتقصون من جهد الآخر متجرئين على الحقيقة بشكل فاضح، أو هكذا أملتْ عليهم نفوسهم الشوهاء.

وعنوان رابع يقول بالفساد الثقافي الأُسسي وينتجه هذه المرة لقطاء الأنظمة، وشطّار وعيارو السوق الثقافية السوداء، استجابة لحاجات دونية ودنيوية؛ طالما الضحية أولاً وأخيراً الإنسان الباني للمجتمع.

وعنوان خامس، وعاشر، والعنوان الألف، كلها عنوانات فرعية لعنوان رئيس هو: الفساد الثقافي الذي نما فوق أرض تتكون أتربتها من مؤسسة صحافية، ومؤسسة سياسية، ومؤسسة اقتصادية، ومؤسسة ثقافية مرتبطة. بتشعب متكامل. مع المؤسسات الآنفة جميعها، ولابدَّ من الإشارة. ونحن بهذا الصدد. إلى مسؤولية المؤسسة التعليمية التي باتت عرضة للفساد التربوي والتعليمي في آن واحد، وضرورة إفراد مساحة أخرى لبحث أنماط فسادها، أسبابه ومسبباته، نزولاً عند المعنى الجليل للمثل القائل من يبذر بذاراً فاسداً، سيحصد حرملاً وحنظلاً، وبالتالي سينتج جوعاً وعطشاً.

وأخيراً، ليس الفاسد، كموضوعة؛ بمستعصٍ على الحل، وإنما هو (أي الحل) أسهل من توقع المتشائمين؛ ويكمن في خلق الآليات لمكافحة ومقاومة التصحر الأخلاقي، وإيقاظ السُبات الوجداني، وتضافر السياسة والتعليم والثقافة والتربية مع

المجتمع، والعودة إلى ركام مرحلة خطأ، في زمن الخطيئة، وفرز الصالح، وإتلاف غير المجدي ومن ثمَّ التبصّر في الخطوات.... يومها فقط ستتراجع الجائحة مع قليل من الصبر والتفاؤل والثقة بالنفس.

***

بحوث ودراسات

6 . الموقف الأدبي

من أيوب السومري

إلى أيوب العهد القديم

سامي مهدي ـ العراق

نبذة عن أدب وادي الرافدين:

يعد الأدب الذي أنتجته حضارة وادي الرافدين، لا سيما السومري منه، أقدم ما أنتجته البشرية من أدب، باستثناء أسطورة مصرية واحدة عن الخليقة أنتجت في الحقبة التي دونت فيها أقدم أسطورة سومرية وصلتنا، وذلك في القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد.(1)

وقد دونت أشهر النصوص الأدبية التي أنتجتها هذه الحضارة على ألواح طينية مفخورة في زمن لا يتجاوز أواخر الألف الثالث وأوائل الألف الثاني قبل الميلاد، إلا أن إنتاجها (تأليفها) يعود إلى أزمنة أقدم من ذلك بكثير، إذا ظلت الأجيال تتناقلها شفاها، وتحور فيها، وتطورها، قبل أن تدون وتتخذ صيغتها النهائية في مطلع الألف الثاني قبل الميلاد.(2) غير أن هذا لا يعني أن ورثة هذه النصوص قد توقفوا عن إنتاج الأدب، إذ هم ظلوا ينتجون نصوصاً جديدة يضيفونها إلى تراثهم، ويعنون بتدوين النصوص القديمة وتعليمها للأجيال الجديدة وحفظ نسخ منها في مكتبات المعابد القصور الملكية والمكتبات الخاصة، حتّى ما بعد انهيار الدولة الكلدانية، آخر الدول العراقية القديمة، على أيدي الفرس الإخمينيين عام 539 قبل الميلاد، وهناك العديد من النصوص التي تؤكد ذلك. وقد ظلت هذه النصوص تدون وتحفظ، وظل الناس يتداولونها حتّى زمن متأخر من العصر السلوقي (القرن الثاني الميلادي).(3)

لقد عثر حتّى سنوات قليلة على ما يقرب من مليون لوح من تلك الألواح الطينية المفخورة التي دونها العراقيون القدامى(4) تناهب الغالبية العظمى منها المنقبون الأجانب وتجار الآثار واستحوذت عليها المتاحف العالمية، ولكن القليل من ذلك العدد كان يحتوي نصوصاً أدبية.

ويعطينا عالم السومريات صموئيل نوح كريمر إحصائية مهمة عن النصوص السومرية التي تمَّ العثور عليها حتّى الآن، فقد ذكر أن هناك ما يقرب من خمسة آلاف لوح دون عليها ما يقارب من (20) أسطورة، و(9) ملاحم، وما يزيد على (100) ترتيلة وأنشودة دينية، وما يقرب من (20) قصيدة وجدانية، و(20) مرثية، ويقدر كريمر مجموع عدد أبيات هذه الأعمال ينحو (20000) بيت شعري.(5) أمَّا المؤلفات الأدبية البابلية والآشورية فلم يحصها المختصون، كما فعل كريمر مع المؤلفات السومرية، مع الأسف، ولكننا نعتقد بأنها أكثر من هذه الأخيرة بكثير.

ويقول هاري ساكز "إن هناك بين مئات الآلاف من الألواح المسمارية ما لا يزال غير مقروء في المتاحف العالمية، وهناك عدد أكبر غير مكتشف، وإن أي نص من هذه قد يقدم لنا شيئاً جديداً عن بلاد الرافدين القديمة." (6) على أن ساكز لا يشير هنا إلى ما اندثر أو أتلف من الألواح بسبب الحروب الداخلية والغزوات الأجنبية والكوارث الطبيعية وما تبع ذلك من تدمير المدن وقصورها ومعابدها وما فيها من ذخائر ومكتبات، وهو كثير من دون ريب.

أمَّا النصوص الأدبية فإن ما عثر عليه حتّى الآن ليس سوى نسبة (تقل أو تزيد) ممَّا أنتج فعلاً، والتدليل على ذلك يكفي أن نأخذ مثلاً واحداً يقدمه كريمر نفسه. فهو يروي قصة لوحين، أحدهما موجود اليوم في متحف اللوفر في باريس والثاني موجود في متحف جامعة فيلادلفيا في أميركا، يتضمنان عنوانات مؤلفات أدبية سومرية يبلغ مجموعها (130) عنواناً، منها (43) عنواناً مشتركاً (أي مذكوراً في كلا اللوحين) أمَّا الباقي، ومجموعه (87) عنواناً، فلم يمكن التعرف إلا على (28) منها وجدت نصوصها في الألواح المكتشفة، في حين أن البقية، ومجموعها (59) عنواناً، لم يتعرف عليها (7)، أي أنها ما تزال مجهولة، وقد تبقى مجهولة بسبب ضياع أو تلف نصوصها. ولكن يجب أن نثني على تقاليد هؤلاء الأسلاف وحرصهم، جيلاً بعد جيل، على استنساخ مأثوراته بنسخ عديدة وحفظها في مكتباتهم، وبذلك حفظوا لنا الكثير منها من الضياع.

ولقد كان أغلب الأدب الذي أنتجته حضارة وادي الرافدين مصوغاً صياغة شعرية، ولكنه كان متنوع الأشكال والموضوعات. فمنه ما هو طويل يتكون من مئات الأبيات (بعضها يزيد على الألف بيت بكثير أو قليل) ومنه ما هو متوسط الطول أو قصير. ومنه ما هو أساطير وملاحم وقصص، ومنه ما هو مراث وقصائد حب وتراتيل وابتهالات وتعاويذ وحكم وأمثال.

ويجمع الخبراء المختصون على أصالة هذا الأدب وجماله وطرافته وأسبقيته في التاريخ، وعلى تأثيره العميق في البنية الذهنية للأقوام التي سكنت المنطقة الممتدة من الهضبة الإيرانية شرقاً حتّى جزر البحر الأبيض المتوسط القريبة غرباً، ومن بحر إيجة وأعماق الأناضول شمالاً حتّى سواحل الخليج العربي وصولاً إلى عمان جنوباً. فقد طبعها بطابع ثقافي واحد وأثر تأثيراً كبيراً في عقائدها الدينية وإنتاجها الثقافي، حتّى وصل بعض هذا التأثير إلى حضارة الإغريق وميثولوجيا هم وملاحمهم وفنونهم.(8)

أثره في أسفار

العهد القديم:

يقول صموئيل نوح كريمر "تعتبر المبتكرات الأدبية العبرانية، بشكلها ومضمونها، وكذلك المبتكرات الأدبية عند الإغريق القدامى، إلى حد معين، خاضعة للمؤثرات الأدبية السومرية". (9) ويقصد كريمر، فيما يبدو، أن تأثير الأدب السومري

يقتصر على الأسفار الشعرية، أو ذات الطابع الشعري، في العهد القديم. غير أن التأثير يتجاوز هذه الحدود في الواقع إلى بعض المعتقدات الدينية، وسفر التكوين مثلاً شاهد على ذلك. فالكثير ممَّا جاء في هذا السفر من معتقدات متأثر، بشكل أو بآخر، وبقدر أو بآخر، بالأفكار والمعتقدات السومرية، ومن ذلك قصة الخليقة العبرية، وقصة الطوفان، وإخراج آدم من الجنة، وخلق حواء من ضلع آدم، وقصة هابيل وقابيل، وقصة ولادة موسى، غيرها، وهو ما يقرّ به كريمر نفسه. (10)

بل أن أسفار العهد القديم لم تتأثر بما أنتجه السومريون فقط، وإنما تأثرت أيضاً بما أنتجه البابليون. وإذا كان ثمَّة من تأثير سومري، غير التأثير البابلي، على أسفار العهد القديم، فإنه قد انتقل إليه عن طريق الأدب البابلي نفسه، كما يعترف كريمر نفسه في أحد كتبه. (11) ولكننا نرجح أن بعض الكهنة اليهود الذي عاشوا في المنفى البابلي قد تعلموا قراءة الخط المسماري وعرفوا اللغة السومرية. وعلى أية حال، يتفق الخبراء اليوم على أن أدب حضارة وادي الرافدين عامة قد أثر على هذه الأسفار وما انطوت عليه من عقائد وأساطير وقصص ومراث وحكم وأمثال وغزل، وإن اختلفوا في تقدير سعة هذا التأثير ومدى عمقه. فمنهم من يجده مقتصراً على الأسفار الخمسة الأولى من العهد، ومنهم من يمده إلى أسفار أخرى، ومنهم من سعى إلى تلمسه في كافة الأسفار أو أغلبها. وسواء كان مدى هذا التأثير بهذا القدر أو ذاك، فإنه موجود لا ريب في وجوده، يقرّ به خبراء أجانب وعرب وعراقيون، وهو ظاهر بوضوح في أمثلة أخرى غير التي ذكرنا، ومنها نشيد الإنشاد، ومراثي ارميا، والأمثال وغيرها.(12)

ولا غرابة في ذلك. فقد كشفت حركة النقد التي تناولت أسفار العهد القديم أنه لم يكن كتاباً مدوناً محفوظاً، بل أشتاتاً من المدونات والروايات الشفهية والعقائد الشائعة والطقوس المتداولة والقصص والحكايات الشعبية والخبرات والمعارف الشخصية وغيرها. وقد قُدّر لهذا أن تجمع في ما بعد وتصاغ وتدوّ ن في أسفار ضمّها هذا الكتاب. غير أن هذه الأسفار "لم يكتبها مؤلف واحد في عصر واحد لجمهور واحد، بل كتبها مؤلفون كثيرون في عصور متعاقبة لجماهير مختلفة في المزاج والتكوين"(13) وقد تعرضت هذه الأسفار لكثير من التنقيحات والحذوفات والإضافات قبل أن تأخذ شكلها النهائي. ولذا كانت عرضة لكثير من المؤثرات الخارجية، ومن هذا المؤثرات، بل في مقدمتها، أدب حضارة وادي الرافدين ومعتقداتها الدينية.

ولم لا وقد بدأت عملية الجمع والتدوين هذه في العراق إبّان السبي البابلي لليهود كما يجمع الباحثون؟ فقد سكن المسبيون بجوار المدن والقرى البابلية، ثمَّ انتقل قسم منهم إلى العمل والعيش فيها، يوم كانت بابل نفسها "أكبر وأجمل مدينة في الشرق الأدنى" وكانت "مركزاً لحركة معمارية، فنية، أدبية، وعلمية واسعة النطاق"(14). ولم يلبث هؤلاء، وخاصة أجيالهم الجديدة، أن خالطوا السكان المحليين، وتعلموا لغتهم، ومنهم من تزاوج معهم، وتسمى بأسمائهم، واكتسب عاداتهم والكثير من عقائدهم، حتّى خشي كهنتهم من أن يندمجوا ويذوبوا في المجتمع الجديد وينسوا أصولهم وعقائدهم، خاصة إن هذا المجتمع كان أعرق في الحضارة منهم، ولذا راح الكهنة يحذرونهم ويؤنبونهم ويجمعون شتاتهم، فكان هذا دافعاً أساسياً من دوافع تأليف الأسفار وتدوينها.

ثمَّ أن تدمير أورشليم وهدم معبدها أدى إلى ضياع الكثير من المدونات القديمة قبل أن تجمع وتصاغ في أسفار، فكان هذا دافعاً آخر من الدوافع التي جعلت الكهنة يقومون بالجمع والتأليف والتدوين، ومن هؤلاء حزقيال وعزرا ونحميا. فمن المعروف أن هؤلاء وكهنة غيرهم كانوا من المسبيين، وكانوا يرون بأعينهم ما يحدث لبني ملّتهم من اختلاط وذوبان، ولم يكن هذا ليروقهم أو يحظى بقبولهم وسكوتهم. ولذلك عمدوا إلى المحافظة على ما حملوا معهم من المدونات، إن كانوا قد

نجحوا في حمل شيء منها في أثناء السبي، وتدوين ما حفظوه شفاهاً من أنساب بني ملّتهم وتواريخهم وعقائدهم، والتفكير بجمع مادتها وصياغتها في أسفار تكون مرجعاً دينياً وتاريخياً لهم ولأجيالهم من بعدهم، وحافظاً للمسبيين من الاندماج والذوبان، خاصة وقد وجدوا أنفسهم في مجتمع شغوف بالتأليف والكتابة والتدوين ولديه مكتبات زاخرة بالمدونات.

يرى العالم العراقي الأستاذ طه باقر أن هذه العملية قد بدأت في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد (15) ويرى عالم عراقي آخر هو الدكتور أحمد سوسة أن حزقيال هو الذي دون الأسفار الخمسة الأولى منه(16). ولكن ثمَّة ما يشبه الإجماع اليوم على أن عزرا (القرن الخامس ق.م.) هو من جمع مادة الأسفار الاثني عشر الأولى وقام بتأليفها وتدوينها "لأنَّ جميع الروايات (عن تاريخ اليهود القديم) تنتهي قبله"(17). وربما لهذا السبب، وليس للسبب الذي ذكره بعض المؤرخين، لقّب في السفر المسمى باسمه بأنه "كاتب ماهر في شريعة موسى التي أعطاها الرب إله إسرائيل" وأنه "كاتب كلام وصايا الرب وفرائضه على إسرائيل" وأنه "كاتب شريعة إله السماء الكامل" وقيل عنه إنه "ماهر في الشريعة" وإنه "هيّأ قلبه" لطلبها وتعلميها.(18)

وليس هذا بجديد، فالقول بأنه هو الذي جمع مادة الأسفار وألفها ودونها كان يتردد منذ العصر الأندلسي بين اليهود أنفسهم في ما يبدو، وهذا ما ذكره ابن حزم الأندلسي في كتابه "الفصل في الملل والأهواء والنحل". فحين تحدث عمَّا في الأسفار من "مناقضات ظاهرة وأكاذيب واضحة" حسب قوله قال "كتبها لهم عزرا الورّاق بإجماع من كتبتهم واتفاق من علمائهم دون خلاف يوجد من أحد منهم في ذلك، وما اختلفوا فيه من ذلك نبهنا عليه ليتيقن كل ذي فهم أنها محرفة مبدلة. وبالله نستعين.."(19)

وعلى أية حال، فقد أثبتت تحقيقات الفيلسوف سبينوزا وحججه العقلية والمنطقية القوية التي ساقها في كتابه "رسالة في اللاهوت والسياسة" أن عزرا هو الذي قام بجمع مادة الأسفار الاثني عشر الأولى وتأليفها وتدوينها وبضمنها الأسفار الخمسة، غير أن هذا لا ينفي قيام حزقيال (القرن السادس ق.م.) بشيء من هذه العملية، وهناك أدلة تشير إلى ذلك، وقد يكون دانيال ممَّن شارك في التأليف والتدوين إذا صح أنه شخصية حقيقية تاريخية، ولم تصح الشكوك التي أثيرت حول حقيقته.

المهم بالنسبة لنا هنا هو التأكيد على أن عملية جمع مادة الأسفار الاثني عشر الأولى في الأقل وتأليفها وتدوينها قد تمت في العراق، من لدن كهنة وكتاب عاشوا فيه، وتعرفوا على إرثه الحضاري بشكل مباشر، وتعلموا لغاته المحلية، نعني السومرية والبابلية، وعرفوا أدبه المدون منه وغير المدون، واستوعبوه، وتأثروا به شاؤوا أم أبوا، فتسرب منه ما تسرب إلى مدوناتهم وتآليفهم، خاصة أن العهد الكلداني، هو عهد السبي إلى بابل، كان عهد بحث وإحياء جديد للتراث البابلي والسومري وحفظ مأثوراته الفنية في متاحف (؟) خاصة.

والواقع أن النصوص الأدبية الرافدينية لم تكن مجرد مدونات على ألواح طينية محفوظة في المكتبات، بل كانت تراتيل تتلى في المعابد وتقرأ في المناسبات والأعياد، كانت عقائد شائعة، وطقوساً تؤدي، وقصصاً وأساطير تروى، ونصوصاً أنموذجية تعلم في المدارس جيلاً بعد جيل. ولهذا لم تكن بالكهنة اليهود حاجة إلى البحث عنها وتخطي الحواجز إليها، بل كانت هي التي تصل إليهم على ألسنة الناس وطقوسهم واحتفالاتهم وتفاصيل حياتهم اليومية.

بل إن الكثير من هذه النصوص، خاصة الأساسي منها، كان قد وصل الأقوام التي استوطنت بلاد الشام، ومنها فلسطين، بشتى الطرق، وأعيد إنتاج بعضه باللغات المحلية، ودخل في عقائد الناس وعباداتهم، وكتبت على غراره نصوص محلية، ولم يكن العبريون استثناء من ذلك (20)

من أيوب السومري

إلى أيوب العهد القديم:

من هذا الذي تسرب من أدب وادي الرافدين إلى العهد القديم قصة أيوب التي خصص لها سفر من أسفاره هو "سفر أيوب". فثمة نصان رافدينيان في الأقل (أحدهما سومري والآخر بابلي) (21) يحكيان قصة إنسان تقي تمتحن الآلهة تقواه فتفقره بعد غنى، وتمرضه بعد صحة، وتؤلب عليه أهله وأصدقاءه بعد أن كان موضع احترامهم، وتسقطه من نظر أهل النفوذ والسلطان بعد أن كان يحظى برعايتهم، فلا يجد بعد هذا كله غير أن يضع عدالة الآلهة نفسها في موضع الشك والمساءلة. وثمة نص بابلي آخر يختلف قليلاً عن النصين المذكورين، ولكنه يتناول الموضوع نفسه بدرجة أعلى من التذمر والشك والمساءلة، ونعتقد، كما سنوضح في البحث، أنه أكثر تأثيراً منهما في "سفر أيوب".

لقد تمكن عالم السومريات صموئيل نوح كريمر من جمع ألواح النص السومري وترجمته عام 1954، وأطلق على بطل قصته لقب "أول أيوب"، نظراً لما بين هذه القصة وقصة أيوب العهد القديم من تشابه كبير واضح.(22)

ويتكون هذا النص (القصيدة)، بحسب كريمر نفسه، من (135) بيتاً، يجد فيها القارئ موجزاً مكثفاً لقصة أيوب العهد القديم، وعرضاً لا إطناب فيه لجوهر قضيته. فبعد مقدمة قصيرة تحث على تمجيد الآلهة يعرض أيوب هذا النص محنته، ويطلب من ذويه أن يشاركوه الندب والبكاء، ويطالب إلهه بالوقوف بين يديه لعرض محنته عليه، ويسأله إلى متى سيظل مهملاً إياه ومتخلياً عنه، ثمَّ ينتهي إلى إقرار ضمني بذنبه، على أساس أن لا أم تلد طفلاً بلا خطيئة، كما يقول حكماء قومه، وأخيراً يخبرنا النص بأن الإله قد استجاب لتوسلاته وأنقذه من محنته وأعاده إلى سابق عده. وهذا هو نص ما ترجمه كريمر من القصيدة:

ليلهجِ الإنسان بلا انقطاع بعظمة إلهه،
ليمجّد الإنسان كلام إلهه بكل إخلاص،
ولينحُ هذا الذي يقيم في بلد العدل، ويشرح في بيت الغناء
قضيته لزميله وصديقه،
وليحنّنْ نواحه قلب إلهه،
فالإنسان، بلا إله، لن يحصل على قوته.
أنا رجل، رجل مدرك، ولكن من يحترمني لا يفلح،
كلمتي الصادقة قُلبت كذباً،
الرجل المخادع طوقني بريح الجنوب وأنا مكره على خدمته،
والذي لا يحترمني أخزاني أمامك.
أنت حكمت عليّ بعذاب دائم التجدد،
أدخل البيت وأنا مثقل الروح،
وأنا، الرجل، أخرج إلى الطرقات معذب القلب،
يعترضني الصنديد، راعيَّ الأمين، وينظر إليّ بغضب،
ويحسبني عدواً له.
راعيَّ الموكل بي ساق قوى الشر عليّ، أنا الذي لست عدوه.
صاحبي لا يقول كلمة صدق.
صديقي يكذّب كلمتي الصادقة،
وأنت، يا إلهي، لا تحبط مسعاه...
أنا الحكيم، لماذا أحسب في الأغرار الجهلة؟
أنا المستنير، لماذا أوضع في عداد الجُهّال؟
القوت ميسور في كل مكان وقوتي أنا هو الجوع،
ويوم قُسّمت الحظوظ كان العذاب حصتي.
إلهي أريد الوقوف أمامك
وأقول لك (...) كلمتي نواح،
بهذا أحدثك وأشكو إليك مرارة طريقي،
وأندب اضطراب (...)

آه، لا تَدَعِ الأمّ التي ولدتني توقف نواحها من أجلي أمامك،
ولا تجعل أختي تترنم بأغنية سعيدة،
بل تبكي تعاستي بين يديك،
ولتولول زوجتي بآلام معاناتي.
إلهي، النهار الذي يفيض نوره على الأرض هو عندي نهار أسود،
النهار الوضّاء، النهار الزاهر، عليّ (...) مثل (...)
والدموع والحزن والغمّ واليأس ثاوية في أعماقي،
والعذاب يغمرني كمن اختير وحده للدموع،
والحظ السّيئ يطبق عليّ بقبضته، يسلبني حتّى نفس الحياة،
والحمّى الخبيثة تغمر جسدي (...)
إلهي، يا أبي الذي أوجدني، أرفعْ وجهي
كبقرة بريئة، برأفة (...) نواح.
حتّى متى تهملني وتتركني بلا حماية؟
كثور (...)
حتّى متى تبقيني بلا هدى؟
قال الحكماء الشجعان كلمة حق لا ريب فيها
"لم يولد قط لامرأة طفل بل إثم،
ولم يوجد يافع بريء منذ القدم".
ذلك الرجل. أصغى إلهه لبكائه ودموعه.
ذلك الشاب. ألانَ نُدبه ونواحه قلبَ إلهه.
إلهه تقبل منه الكلمات الصادقة، الكلمات المخلصة، التي نطق بها.
الكلمات التي اعترف بها الرجل في صلاته
وقعت موقعاً حسناً من (...) لحم إلهه، وإلهه رفع عنه اللعنة
(...) ما يُبهظ القلب، (...) أعان (...)
وطرد عنه شيطان المرض الذي نشر عليه جناحيه،
والمرض الذي ضربه مثل (...) أزاله وبدده،
وبدّل مصير السوء الذي قُدّر له بأمره
وحوّل عذاب الرجل إلى فرح وسرور
وأحاطه بالملائكة الأخيار ليحرسوه ويحموه،
ووهبه (...) ملائكة بسيماء لطيفة .(23)

لقد عثر على الألواح التي دونت عليها هذا القصيدة في أطلال مدينة "نفّر" التي تبعد عن "بابل" (45) ميلاً. وقد اشتهرت هذه المدينة في تاريخ حضارة وادي الرافدين بعراقتها ومكانتها الدينية المقدسة لدى العراقيين القدامى، إذ كانت مركز عبادة الإله "إنليل" وزوجته "ننليل"، كما كانت مركزاً أساسياً من المراكز الثقافية في البلاد، وظلت كذلك طوال العصور القديمة.

ويقول كريمر إن عهد الألواح التي دونت عليها القصيدة يمتد "إلى أكثر من ألف عام قبل أن يدون سفر أيوب" (24) ونقول نحن: إنه يمتد إلى أبعد من ذلك بكثير، كما سيتضح لنا في ما بعد. أمّا بطل قصتها فهو شخصية غير معروفة، ولكن من المحتمل أن تكون القصيدة قد كتبت لأغراض وعظية خالصة، وقد يكون مؤلفها أحد الكهنة السومريين، ولعلها كانت ممّا يرتل في المعابد لحث الناس، وفي مقدمتهم وجهاؤهم، على التمسك بإيمانهم والثبات عليه إذا ما تعرضوا للمحن وساورت الشكوك نفوسهم في عدالة آلهتهم. وليس بمستبعد أن تشيع هذه القصة بينهم وتدرج على ألسنتهم وتنتقل عندهم من جيل إلى جيل. فقد كان هناك ظلم ومظلومون في جميع العهود، وكانت التعزية بمثل هذه القصة مطلوبة، ولعلها ما تزال مطلوبة حتّى اليوم!

أيوب البابلـي:

فلا عجب إذن أن يعاد بعد قرون إنتاج هذه القصيدة من لدن البابليين ورثة التراث السومري ومثروه. فثمة قصيدة بابلية شبيهة بها، حتّى ليمكن القول: إنها صياغة جديدة لها، وإن كانت أطول منها وأكثر بلاغة. وقد عثر على الألواح التي

دونت عليها هذه القصيدة البابلية في موقع "سلطان تبه" قرب "حرّان" مع نفائس أدبية أخرى مثل قصة "فقير نفّر". ويذكر الباحثون المختصون أن هذه النفائس كانت من مقتنيات كاهن يدعى "كودري . نرجال" (25) ويؤكد هؤلاء الباحثون أن خصائصها اللغوية تعود بزمن كتابتها إلى العهد الكاشي، فرجحوا أن تكون قد كتبت خلال النصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد. (26)

عنوان القصيدة "لأمجّدن ربّ الحكمة"، والمقصود بربّ الحكمة هنا هو "مردوخ" كبير الآلهة البابلية. أمّا مؤلف القصيدة فهو "شبشي . مشري . شكان" (27). وقد أطلق عليه بعض الباحثين لقب "أيوب البابلي". ويبدو أن هذا الشاعر لم يكن من عامة الناس بل من عليتهم، ويرجح الباحثون أنه كان أحد الأمراء، أو من كبار موظفي البلاط البابلي، وهذا ما توحي به القصيدة نفسها، ولو أننا لا نستبعد أن يكون مجرد شاعر أراد أن يعيد إنتاج القصيدة السومرية السابقة بما يضاهيها.

يبلغ عدد أبيات القصيدة نحو (450) بيتاً، أي أربعة أضعاف أبيات القصيدة السومرية تقريباً. وقد كتبت بصيغة المناجاة الذاتيةmonologue . وقضية شاعرها هي القضية الأيوبية نفسها. فقد كان الرجل ذا مكانة فخسر مكانته فجأة، وكان غنياً فافتقر، وصحيح الجسم فمرض، برغم أنه كان مخلصاً وملتزماً بأداء واجباته الدينية. وهكذا تخلى عنه الجميع: إلهه وملكه وأهله وأصدقاؤه، وصار يذله حتّى عبيده.

وفي ما يأتي نص القصيدة:

لقد تجلى عني إلهي واختفى
وخذلتني آلهتي وابتعدت عني
وفارقني الملاك الصالح الذي كان يلازمني
والروح، حارستي، لاذت بالفرار قاصدة غيري
ذهبت قوتي ووهنت رجولتي
راحت هيبتي وولت منعتي
فأل مخيف يحدق بي من كل جانب...
والملك، لحم الآلهة وشمس شعبه،
غلظ قلبه عليّ ولم يسكن،
ورجال الحاشية يأتمرون بي،
اجتمعوا في ما بينهم وقالوا بهتاناً..
أنا الذي كنت أمشي مشية النبلاء تعلمت كيف أنسل خفية،
أنا صاحب المقام الرفيع صرت كالعبد،
وأصبحت بين أهلي، على كثرتهم، وحيداً كالمنبوذ.
لا أحد يستمع إليّ في الطريق،
ولا عين تنظر إليّ إذا ما دخلت القصر.
مدينتي تعبس في وجهي كما لو كانت عدواً...
حتّى صديقي صار عدوي،
ورفيقي أصبح شيطاناً ماكراً،
صاحبي يدينني بشدة،
أصاحبي يشحذون أسلحتهم باستمرار،
أعز أصدقائي يعرض حياتي للخطر،
وعبدي يشتمني في المجالس،
الناس تشوه سمعتي،
ومعارفي حالما يرونني يعبرون إلى الجانب الآخر،
أهلي يعاملونني كالغريب...
أنا الرجل المنهك عصفت بي ريح عاتية،
ها هو "مرض الهزال" ينقض علي،
وهاهي "الريح الشريرة" تلوح في الأفق،
و "وجع الرأس" يشب من سطح العالم الأسفل،
و "السعال الشرير" يتحرك من موضعه في مياه العمق،
و "الشبح العتيد" يتحرك من مكانه في "إيكور"
(الأشباح) بثت الحمى في أطرافي وجعلت بدني يرتجف،
وحطمت قامتي الطويلة مثلما يتحطم الجدار،
وحنت ظهري مثلما تحنى حزمة القصب،

وتلبس الشيطان "آلو" جسدي كأنه الثوب
والنوم يخيم عليّ ويغطيني كالشبكة،
عيناي تنظران ولا تبصران،
أذناي مفتوحتان ولا تسمعان،
استحوذ الوهن على جسمي،
ونزلت الرجفة في لحمي،
وأمسك الشلل بيديّ،
وحلّ العجز في ركبتيّ،
حتّى نسيت قدمايّ الحركة،
شَبَكٌ يوضع على فمي،
مزلاج يغلق شفتيّ
سُدّ "بابي" وقُطِعَ "موردي"،
طال جوعي وانكتم صوتي،
قبري نتن الرائحة..
أجل: طال الأمد ببلواي،
وتغير وجهي لقلة الطعام،
وارتخى لحمي وانحسر دمي،
تفككت عظامي وهي لا يكسوها سوى جلدي،
التهبت أنسجتي واعتراها المرض،
إنني ألازم سرير العبودية، فالخروج عذاب!
صار بيتي سجني:
شلل يديّ يغلّ بدني،
عرج قدميّ يقيدني،
أحزاني مؤلمة وجرحي بليغ،
سوط يطرحني أرضاً والضربة شديدة،
رمح يطعنني، مهماز صارم
ومعذبي يريني صنوف العذاب طوال النهار،
فهو لا يتركني لحظة أستريح،
تفكك عصبي من كثرة الالتواء،
ترامت أطرافي وتبعثرت،

أبيت في مهجعي مثلما يبيت الثعلب،
وأتمرغ في برازي مثلما تتمرغ الشاة،
آلامي أعيت كاهن التعزيم،
وفألي حيّر العرّاف،
فلا المعزّم قادر على تشخيص مرضي،
ولا العراف يعرف وقتاً لانتهاء سقمي،
لا إلهي يقدم العون فيأخذ بيدي،
ولا آلهتي ترحمني بالسير إلى جانبي،
قبري في الانتظار ولوازم الدفن جاهزة،
والمناحة انتهت حتّى قبل أن أموت.
وبعدما صفا ذهن سيدي
وسكن قلب مردوخ الرحيم..
وبعد أن قال: الخلاص لك يا من أنت في الكرب العظيم،
جعل الريح تحمل أذاي..
فطرد "الريح الشريرة" إلى الأفق،
وأخذ "وجع الرأس" إلى سطح العالم الأسفل،
وطرد "السعال الشرير" إلى مياه العمق "آبسو"
وعيناي المعتمتان اللتان غطاهما كفن الموت
أبعد عنهما الكفن ألف فرسخ وأنار بصري،
وأذناي المسدودتان مثل رجل أطرش
أخرج منهما الشمع وفتح سمعي،
وأنفي الذي أعاقت تنفسه الحمّى
سكنت آلامه فعدت أتنفس براحة..
وشفتاي اللتان (...)
طرد عنهما الرعب وفك قيدهما،
فمي الذي انسد حتّى صعب على النطق
جلاه مثل النحاس وأزال وسخه،
وأسناني التي اصطكت وانشدّ بعضها إلى بعض
فكّها وثبّت جذورها،

لساني المعقود الذي لا يقوى على النطق
حل (عقدته) فسهل عليّ الكلام،
حنجرتي التي ضاقت واختنقت
أرجعها إلى وضعها فصارت تغني كالمزمار..
دخلت معبد إي. ساكيلا راكعاً وداعياً،
أنا من نزل إلى القبر قد عاد إلى "بّوابة شروق الشمس"،
هنا في "بّوابة الرخاء" أنعم عليّ بالرخاء،
في "بّوابة السلام" وجدت السلام،
في "بّوابة شروق الشمس" حسبت في الأحياء،
في "غفران الذنوب" حُرّرت من قيدي،
في "بّوابة الفرج" فُرجت كربتي،
في "بّوابة الماء المقدس" نُثر عليّ الماء المقدس،
في "بّوابة السلام" رأيت نفسي مع الإله مردوخ،
في "بّوابة الخصب" قبلت قدمي صربانيتم،
ثابرت على الدعاء والصلاة أمامها،
ووضعت البخور المعطر أمامها،
وقدمت القرابين والهدايا والعطايا،
نحرت ثيراناً وشياهاً مسمّنة،
وسكبت باستمرار جعة حلوة وخمرة نقية..(28)

أيوب بابلي آخر:

وثمة نص شعري بابلي ثان يعالج هو الآخر موضوع قصة أيوب، وقد عرف هذا النص بين الخبراء بقصيدة "العدل الإلهي"، غير أنه يختلف عن النص السابق من عدة وجوه، فهذا النص قد صيغ بهيئة حوار dialogue بين رجل معذب وصديقه، الرجل يشكو من محنة ألمت به وصديقه يرد عليه. ويتكون هذا النص من (27) مقطعاً، يسوق المعذب شكواه في مقطع، ويرد عليه صديقه في المقطع الذي يتلوه، ويتكون المقطع الواحد من(11) بيتاً، وبذلك يكون مجموع الأبيات (297) بيتاً.

ويعود زمن تدوين هذا النص إلى مطلع الألف الأول قبل الميلاد، فهو إذن أحدث من النص السابق، ولكن معظم نسخه وجد في مكتبة الملك الآشوري "آشور بانيال (668 ـ637 ق.م.)". أمّا مؤلفه فكان بابلي يدعى "ساكيل ـ كينام ـ أوبيب". وقد دون الشاعر اسمه في متن القصيدة بطريقة فنية سبّاقة هي ضرب من ضروب الصناعة اللفظية، وذلك بأن جعل كل مقطع من مقاطع القصيدة يبدأ بحرف من حروف اسمه فلقبه فحرفته، وهذه طريقة اصطلح على تسميتها بمصطلح acrostic، اتبعت في ما بعد في الشعر الإغريقي والعبري والروماني ثمَّ شاعت في الشعر اللاتيني.

ثمَّ إن بطل هذه القصيدة لم يكن ذا مكانة فخسر مكانته، أو ذا غنى فافتقر، أو ذا عافية فاعتل، بل هو رجل ولد معذباً وعاش معذباً، ولم تلتفت إليه آلهته برغم التزامه بأداء واجباته حيالها وتقديمه القرابين إليها. وقد نظر إلى الناس من حوله فوجد الأشرار منهم من أصحاب الحظوة، وأن الأخيار يعانون مثله، حتّى ساورته الشكوك في عدالة آلهته، وبلغت شكوكه حد التجديف. وقد حاول صديقه مواساته ونزع هذه الشكوك من نفسه وإقناعه بشتى الحجج بأن يتفهم حكمة الآلهة في ما صنعت به ويرضى بما قدرت له، ولكن هذا الصديق لم يفلح في إقناعه، فاضطر عندئذ إلى الاعتراف لصديقه المبتلى بأن الآلهة هي التي جبلت الإنسان على الشر والكذب والنفاق، وتنتهي القصيدة من دون الوصول إلى نتيجة حاسمة أو ربّما من دون حل. وهكذا يبدو أن القصيدة تقدم "رؤية" أخرى مختلفة لقضية العدل الإلهي:

المعذب:

(ثمّة أسطر مفقودة هنا)
أين الرجل الحكيم الذي له سعة عقلك؟
أين العالم الذي يستطيع أن ينافسك؟
أين الناصح الذي أقص عليه عذابي؟
أراني قد انتهى أمري وتسلط عليّ الشقاء

فعندما كنت صغيراً اختطف القدر أبي
وذهبت أمي التي ولدتني إلى أرض اللاعودة،
تركني أبي وأمي من دون أن يرعاني،
الصديق:

يا صديقي المعذب، ما تقوله يبعث على الحزن والكآبة،

لكنك وجهت فكرك نحو الشر يا صديقي العزيز
حتّى أصبح فهمك الدقيق للأمور كفهم المعتوه،
وجعلت من بشاشة وجهك عبوساً.
لقد سلم آباؤنا لمصيرهم المحتوم وساروا في طريق الموت
وكما قيل قديماً: إنه يعبرون نهر خُبُر (Hubur)
وعندما تنظر إلى الناس بشكل عام (...)
فإن من يقوم على خدمة الآلهة يكون له ملاك يحميه،
والإنسان المتواضع الذي يخشى الآلهة يحظى بثورة طائلة.
المعذب:
يا صديقي، إن فكرك نهر لا ينضب منبعه،
إنه البحر الزاخر الذي لا تنقص مياهه،
ولكن دعني أسألك، فاستمع لحظة إلي،
لقد صار جسدي حطاماً واعتراني الهزال،
وفاتني التوفيق وذهبت عني الطمأنينة،
وهنت قواي وفقدت النعيم والخير،
وجهي أظلم من كثرة الحزن والبكاء،
غلة حقلي قليلة لا تكفيني،
والشراب، مصدر حياة الإنسان، شحيح لا يروي غليلي،
لذا أريد أن أعرف كيف يمكن أن أضمن لي عيشة راضية،
الصديق:

(النص مخروم هنا في عدة مواضع، ولكن ما تبقى يفهم منه أن الصديق يحث صاحبه المعذب على التشبث بعطف الآلهة ورحمتها.)

المعذب:
أنحني لك إجلالاً، يا صديقي، وأتمسك بحكمتك،
(...) ولكن تعال لأقول لك شيئاً (...)
هل يقدم السبع المفترس الذي يلتهم أحسن اللحم قرابين لتهدئة غضب الآلهة؟
ومستحدث النعمة الذي ضاعف ثروته
هل قدم الذهب الثمين للآلهة مامي (Mami)
وأنا هل انقطعت عن تقديم القرابين؟
هل تركت صلاتي لإلهي وتوقفت عن قراءة التراتيل؟
الصديق:
يا من أشبهه بالنخلة، شجرة الخير، يا أخي الأعز
يا من أوتيت الحكمة، يا حلية من ذهب،
أنت ثابت كالأرض، ولكن سبل الآلهة ومقاصدها صعبة الإدراك.
والسبع الذي ضربت به المثل تنتظره الحفرة التي ستصطاده،
ومستحدث النعمة الذي كدس الأموال من أدراك أنه لن يموت
حرقاً على يدي الملك قبل حلول أجله؟
أتريد أن تسلك طريق هؤلاء؟
الأجدر بك أن تسع وراء الجزاء الدائم الذي يعدك به إلهك.
المعذب:
ما أشبه فكرك بالريح الشمالية، نسمة عذبة للناس،
ونصيحتك شيء حسن يا صديقي المصطفى،
ولكن دعني أقل لك كلمة واحدة:
كثيرون هم الذين لا يلتزمون بعبادة الآلهة،
ولكنهم ساروا في طريق الفلاح.
أمّا العابدون الأتقياء ففقراء معدمون.
في شبابي كنت أنشد رضا إلهي،
واتبعت آلهتي بالتضرع والصلاة،
ولكنني كنت أنوء بحمل نير السخرة بلا جدوى،
فإلهي كتب علي الفقر بدل الغنى،
حتّى فاقني المقعد وسبقني البليد،
وتقدمني الخبيث، وبقيت أنا في الدرك الأسفل.
الصديق:

يا صديقي المعتمد، يا صاحب المعرفة، إنك

لفي ضلال،
فقد جانبت الحق، وكفرت بقضاء الإله وقدره.
هناك في عقلك وازع للاستهانة بالسنن الإلهية..
(بقية المقطع والمقاطع 12. 21 نصوص مخرومة في مواضع عديدة)
الصديق:
الخبيث الذي تنشد معروفه
سرعان ما يزول (...)
فالآلهة تخدع مثل هذا الثري،
وتجعل ثروته سلاحاً فتّاكاً يلاحقه.
أمّا أنت فأي حظ لك إن لم تنشد رضا الآلهة؟
من يتحمل نير الإله لا يعدم الطعام وإن كان نزراً،
فجدَّ في البحث عن نفحة من ريح إلهك الطيبة،
لأنك قد تعوض في لحظة ما أضعته في سنة.
المعذب:
لقد أمعنت النظر في الناس، فوجدت الأمر عكس ما تقول،
فالإله لا يعيق طريق الشيطان.
هناك أب يجر القارب على طول القناة،
بينما ينام ابنه في الفراش.
هناك ابن بكر يختال في مشيته كالأسد،
في حين يسر الابن الثاني أن يكون مكاريّ بغل.
وثمة وريث يتسكع في الطرقات كبائع متجول،
بينما اغتنى الابن الثاني حتى صار يطعم الفقراء.
فماذا تراني كسبت من سجودي لإلهي
لأنحني عند قدمي وضيع يلقاني؟
إن حثالة الناس، كالأغنياء، يعاملونني بازدراء.
الصديق:
أيها الحكيم، أيها العالم، يا سيد المعرفة، إنك تتهم إلهك باطلاً لقسوة في قلبك.
فالعقل الإلهي، مثل مركز السعادات، بعيد لا يدركه أحد.
إنه أمر صعب لا يعرف الناس كنهه.
فبين كل المخلوقات التي أنشأتها الآلهة أرورو (Aruru)
يكون النسل الأول كله (واهناً؟).
فالبقرة يكون عجلها الأول هزيلاً،
لكن نسلها المتأخر يكون ضعفه في الحجم.
وهكذا الطفل الأول يولد ضعيفاً،
لكن الثاني يدعى "المحارب البطل"
إنه مشيئة الإله التي قد يتنبه إليها أحدنا،
ولكن عامة الناس لا تدركها،
المعذب:
اصغِ إليّ يا صديقي وافهمني
انتبه على خلاصة قولي:
إن الناس يمجّدون كلمة القوي المتمرس في القتل،
بينما يحتقرون الضعيف الذي لم يقترف أي جرم،
وهم يمكنون الشرير الذي (...) جريمته،
في حين يقمعون الرجل الأمين الذي يراعي رضا إلهه.
وهم يملؤون خزنة الظالم بالذهب،
لكنهم يفرغون خرج الفقير من زاده.
إنهم يساندون القوي (...)
بينما يسحقون الضعيف ويحتقرون من لا قوة لها.
أمّا أنا، المعدم، فمستحدث النعمة يضطهدني.
الصديق:
إن نارو (Naru) ملك الآلهة الذي خلق البشر،
وصاحب العظمة (Zulummar) الذي استخرج طينتهم
والسيدة (Mami) التي صورتهم،
جعلوا قول الزور من نصيبهم.
هم غرسوا فيهم الكذب دون الصدق إلى الأبد،
فصاروا يتحدثون بإجلال عن الثري دائماً،
ويقولون عنه "إنه الملك، وإن الثراء يرافق ظله في كل مكان"
لكنهم يؤذون الفقير وكأنه لص،
إنهم يفترون عليه ويتآمرون لقتله،
ويجعلونه يقاسي صنوف العذاب كما لو كان مجرماً،
لأنَّه ليس له من يحميه،

ويسوقونه إلى نهايته بطريقة مفزعة،
ويخمدون أنفاسه كما تخمد النار.
المعذب:
إنك لرجل رحيم يا صديقي، فانظر في أحزاني،
ساعدني! تفحص علتي واعرفها!
فأنا رجل متواضع، عاقل، عابد،
لكنني لم أجد يوماً مساعداً أو معنياً.
إن مشيت في ساحة المدينة مشيت بتواضع،
وإن تحدثت فصوتي لا يرتفع،
ورأسي لا أرفعه، وعيني لا تفارق الأرض،
ولكنني كالعبد، لا أستطيع التعبد مع رفاقي.
فليمدني الإله الذي خذلني بالعون،
ولترني الآلهة التي لم ترعني بالرحمة.(29)

مقارنات مجحفة:

ما من باحث غربي تناول أحد النصوص الثلاثة التي مرّ الحديث عنها إلاّ وأشار إلى الشبه بينه وبين "سفر أيوب" في العهد القديم، ولكنهم جميعاً تهربوا من الاعتراف بتأثيره المباشر، أو غير المباشر، على تأليفه، وحاولوا، في الوقت نفسه، التهوين من قيمة النص الأدبية والروحية في مقابل إعلاء قيمة السفر بوجهيها الروحي والأدبي تكفيراً عن ذلك التشبيه.

فكريمر الذي جمع ألواح النص السومري وترجمه وقدمه للناس وأطلق على بطله لقب "أول أيوب"، ما لبث أن قال "إن هذه القصة السومرية لا يمكن مقارنتها ومضاهاتها بأية حال بقصة أيوب في العهد القديم في سعة المدى، وعمق الفهم، وجمال التصوير." (30)

وبعد أن يقول هنري فرانكفورت إن قصيدة "لأمجدن رب الحكمة" تقابل سفر أيوب، يرى أنها "دونه بياناً بكثير" (31)

أمّا هاري ساكز فيذهب إلى مدى أبعد فيرى أنها لا تستحق عنوان "أيوب البابلي"، إذ على الرغم من كونها "تعالج، مثل سفر أيوب في التوراة، مشكلة العذاب، فإن التأليف التوراتي بما فيه من إدراك روحي وجمال تصور يسمو على القصيدة البابلية إلى درجة لا تمكن معها مقارنة الاثنين".(32)

إننا نتفهم المؤثرات الدينية والاعتبارات الاجتماعية التي تمنع هؤلاء الباحثين، أو غيرهم، من الاعتراف الصريح بتأثير النصوص الرافدينية الثلاثة في النص التوراتي، وتجعلهم يعلون من شأن هذا النص، أدبياً وروحياً، على حساب تلك النصوص، ولكننا لا نجد غضاضة في الاختلاف معهم برغم كونهم علماء خبراء في حقل اختصاصهم، ونعتقد بأن هذا الاختلاف لا ينال مثقال ذرة من كفاءتهم العلمية، أو ينقص من قيمة سفر أيوب الخاصة.

فنحن نرى أن صعوبات الترجمة عن لغات ميتة قد حالت دون التوصل إلى قراءات سلسلة ودقيقة للنصوص الأدبية السومرية والبابلية وإدراك أسرارها الجمالية. فالترجمة عن مثل هذه النصوص ليست كالترجمة عن لغة حية معاصرة، وإذا كنا ما نزال نعد الترجمة عن اللغات الحية المعاصرة خيانة، أو ضرباً من ضروب الخيانة، فماذا ترانا نقول عن ترجمات يلعب فيها الحدس والتخمين دوراً كبيراً كالترجمة عن السومرية وعن الأكدية التي كتب بها البابليون؟ وكيف إذا تمت هذه الترجمة على أيدي علماء ليسوا بأدباء، يترجمون نصوصاً كتبت على ألواح طينية تنتابها نواقص وكسور وخروم، ويعنون بحرفية الترجمة أكثر ممّا يعنون بإظهار جماليات النصوص التي يترجمون؟

عن هذا يقول الأستاذ طه باقر، وهو من مترجمي هذه النصوص "ومهما بلغت ترجمة هؤلاء الباحثين من دقة الأداء فإنها لا تستطيع أن تنقل لنا الروح الأصلية والمناخ الفكري والعاطفي المميز لتلك النصوص، شأنها شأن الآداب العالمية الأخرى إذا ما نقلت عن لغاتها إلى لغة أخرى، لا سيما في

حالة إنتاج أدبي مثل أدب حضارة وادي الرافدين الذي تبعدنا عنه آلاف السنين."(33)

نريد القول، بخلاف هؤلاء الباحثين، إن النصوص الثلاثة التي قدمناها تتمتع بجمال خاص تستسيغه الذائقة الحديثة أكثر ممَّا تستسيغ جماليات النص التوراتي المثقل بالحذلقة والدوران البطيء العقيم حول المعنى، وإن هذا الجمال من البراءة والبساطة والشفافية والتكثيف ما حرره من البلاغة المصطنعة التي يحفل بها ذلك النص.

وفي أية حال، إن ما يهمنا هنا ليس البحث في الجانب الجمالي، ولا المفاضلة بين النص التوراتي والنصوص الرافدينية الثلاثة، بل استكشاف الأثر الذي تركته هذه الأخيرة في ذاك، أي في "سفر أيوب". فقد وجدنا بعد الدراسة والمقارنة والبحث أن هذا السفر ليس سوى إعادة إنتاج لتلك النصوص، أو هو في الأقل إعادة إنتاج النصين البابليين، وأن مؤلف هذا السفر قد تأثر تأثراً مباشراً بهما، فقام بإعادة كتابتهما في نص واحد، برؤية دينية يهودية، ولكنه لم يستطع أن يمحو من نصه أثر النصين البابليين، شكلاً ومضموناً، وهذا ما سنحاول التدليل عليه في ما يلي من البحث. ولكن دعونا نتفحص، قبل ذلك، مدى أصالة السفر وصحة نسبته.

سفر أيوب:

بناء على التصنيف الذي تواضع عليه أحبار اليهود، يعد سفر أيوب من أسفار الكتب أو المكتوبات (الكتوبيم، بالعبرية)، ومنها أسفار: أستير، والمزامير، والأمثال، ونشيد الإنشاد، وغيرها.

وتحظى مجموعة أسفار (الكتوبيم) هذه، ومنها "سفر أيوب"، بالدرجة الثالثة من القداسة، فهي تأتي بعد مجموعتي الأسفار الخمسة التي تنسب إلى موسى (البنتاتيك)، وما يعرف بأسفار الأنبياء (النبييم) في قداستها، لأنها ليست من "الشريعة" ولا من "رؤى المتنبئين" أو لأنها مؤلفات أدبية، أو لأنَّ نسبتها غير مؤكدة، أو لغير ذلك من الأسباب، وكان هناك تردد واختلاف بشأن ضمها إلى العهد القديم، ولكنها ضمت إليه لأنها مفيدة للأغراض الوعظية.

والواقع أن سفر أيوب يبدو غريباً وطارئاً على العهد القديم، وهو، ونشيد الإنشاد، من أكثر الأسفار إثارة للتساؤل والشك. وقد دارت حوله، وحول شخص أيوب نفسه، مناقشات واسعة بين الشرّاح والمؤرخين والنقاد، قداماهم قبل محدثيهم. فلا أحد يعرف على وجه التحديد من كتب السفر، ومن هو أيوب، وفي أي عصر عاش.

وقد كان إبراهيم بن عزرا Ibn Azra (1089. 1164) من أقدم من شكوا في أصالة هذا السفر. فهو يرى أنه سفر غامض، وهو يؤكد في شروحه أنه "قد ترجم إلى العبرية من لغة أخرى" ويعتقد أن هذا هو سبب غموضه.(34) ولكنه لم يستطع تحديد اللغة التي ترجم منها، ولم يوضح السبب الذي جعله يذهب هذا المذهب، برغم ما يوصف به من تحرر فكري.

غير أن سبينوزا (1632. 1677) الذي أيد ابن عزرا في ما ذهب إليه تولى عنه ذكر السبب، فقال "هذا الكتاب (السفر) مترجم عن لغة أخرى، لأنَّه يذكرنا بأشعار غير اليهود، إذ يقال فيه أن أبا الآلهة دعا مجلسه مرتين" (35) مشيراً بذلك إلى ما ورد في إصحاحيه الأول والثاني حول اجتماع هذا المجلس. (36) ويقصد سبينوزا بهذه الإشارة أن يقول: إن للسفر أصلاً وثنياً، أو أنه متأثر بأصل وثني، لأنَّ وجود أبناء للإله ومجلس له يجمعه بهم ويحضره الشيطان "في وسطهم" هو من تصورات الديانات الوثنية القديمة ومنها الديانة السومرية والديانة البابلية. ولكن الرجل (سبينوزا) توفي قبل أن تكتشف مأثورات هاتين الديانتين ويعرف تأثيرها على العهد القديم.

ويقول لوسو Lusseau إن هذا السفر ظهر في القرن الرابع قبل الميلاد (37) وهذا يعني، مبدئياً، أنه كتب قبل هذا

التاريخ بقرن أو قرنين. ويذكر الدكتور أحمد سوسة أنه عُثِر على نص للسفر مكتوب باللغة الآرامية في كهوف قمران (جنوب أريحا) حيث عثر هناك على "وثائق البحر الميت" (38) التي يعود تأريخها إلى القرن الثاني قبل الميلاد. ولكننا لا ندري ما إذا كان قد عثر على السفر كاملاً أم عثر على جزء (أو أجزاء) منه فقط، كما كان الحال عند العثور على أسفار أخرى هناك.

مؤلف مجهول:

إذا كان ثمَّة شكل في مدى قداسة هذا السفر وفي حقيقة مرجعيته، فإن من المشكوك فيه، أيضاً، أن يكون أيوب مؤلفه.

وإزاء هذا الشك أراد بعض الأحبار تأصيله في التراث اليهودي فقالوا في التلمود أن موسى هو مؤلفه. وذهب ابن ميمون Ben Maimon (1135 ـ 1204) في دليل الحائرين (موريح نبو خيم، بالعبرية) إلى مثل هذا الرأي (39)، ولكن هذا لم يكن سوى وهم، أو تخمين، ساقت إليه الحاجة إلى تسويغ ضم هذا السفر إلى العهد القديم. ويرى لوسو أن مؤلف هذا السفر مجهول (40). أمّا كاتب مقدمة السفر في النسخة الكاثوليكية من الكتاب المقدس فيبدو أنه قد عين له في ذهنه أحد المؤلفين، ولكنه لم يعلن اسمه، بل اكتفى بإطلاق صفة "الكتاب المقدس" عليه، وحدد عصره، فقال "إن كاتب هذا السفر يأتي بعد أرميان وبعد حزقيال، وهو سابق دون شك على العهد الإغريقي، وأغلب الظن أنه من أبناء الجيل الخامس (ويقصد أنه من أبناء القرن الخامس قبل الميلاد)" (41) وهذه كلها إشارات تقود إلى "عزرا" الذي سمي أحد الأسفار باسمه. فهل هو من قصده هذا الكاتب؟ هذا ما نرجحه، ولكن لماذا لم يعلن اسمه؟

يبدو أنه لم يفعل ذلك من باب التحوط، فليس لديه ما يؤكد أن "عزرا" هو مؤلف السفر سوى التخمين والاجتهاد، ولذا تفادى الجزم في تعيينه، وترك الباب مفتوحاً لاجتهادات أخرى، وهذا عين الصواب.

وفي أية حال أصبح مسلّماً به اليوم أن مؤلف السفر في حكم المجهول، ولكنه ليس شخصاً معيناً يدعى "أيوب" في أي حال من الأحوال.

والواقع أن سفراً كهذا لا يستطيع أن يكتبه من كان في مثل وضع أيوب الصحي والنفسي الموصوف في السفر نفسه. فهذا الوضع لا يسمح لصاحبه بالدخول في حوار شعري ولاهوتي طويل كالحوار الذي يفترض أنه دار بين أيوب وأصدقائه الثلاثة. فمثل هذا الحوار يتطلب قدراً ضرورياً من الراحة الجسدية والصفاء الذهني والتركيز العقلي لا يتوفر لمن كان في مثل حالة أيوب من المرض، حتّى ولو كان شاعراً فذاً. وهذا ما جعل سبينوزا يعلق متندراً ويقول "إنني لأعتقد أن هذه التقلبات التي مر بها أيوب، وهذا الصبر الذي امتحن به، قد أتاحت لمؤلف هذا الكتاب (السفر) أكثر من فرصة للحديث عن عناية الله، أو على أقل تقدير لمؤلف هذا الكتاب (السفر) أكثر من فرصة لتأليف حوار لا يبدو موضوعه وأسلوبه صادرين عن شقي أنهكه المرض وغطاه التراب، بل عن رجل متفرغ لا عمل له إلا التأمل في مكان مخصص لربّات الشعر".(42)

وثمة في رأينا ما يقطع الشك في ذلك، وهو وجود راوٍ بعيد لقصة أيوب هو غير أيوب. فأيوب نفسه لم يروِ قصته المسرودة في السفر، بل رواها مؤلف سواه عرّفنا به، وحكى لنا قصته، ونقل إلينا ما دار من حوار بينه وبين أصدقائه. فمن يكون هذا المؤلف؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال ينبغي لنا أن نعرف من أيوب.

من أيوب؟

لم تَحُمِ الشكوك حول سفر أيوب ومؤلفه فحسب، بل حامت أيضاً حول هوية أيوب الدينية والإثنية.

والواقع أن شخصية أيوب تبدو غامضة حتّى في السفر المسمى باسمه، برغم ما أسبغ عليه من صفات ليبدو شخصية تاريخية واقعية. فهو مجرد رجل غني تقي يدعى "أيوب" ينسبه السفر إلى "أرض عوص" ويقول عنه "إنه كان أعظم من كل بني المشرق"(43)

وقد اختلف الباحثون في تحديد مكان هذه الأرض ولم يتفقوا حول تعيينه. "فذهب بعضهم إلى أنه "دمشق" و"اللجاء" و"اللجاة" مستندين إلى "يوسفوس"، وذهب آخرون إلى أنه "أورفا" على الفرات، ورأى بعض أنه في نجد، وذهب بعض آخر إلى أنه "أدوم" أو العربية الشمالية، ورأى "كلاسر" أنه في شمال غرب "المدينة"، ورأى غيره أنه في مكان ما من جزيرة العرب" (44). وبناء على ذلك، وعلى كون أيوب من بني المشرق (بالعبرية: بني قيديم Bene Kedem) ذهب بعض الباحثين إلى القول بأنه كان عربياً(45). والأرجح عندنا أن "أرض عوص" تقع في "أدوم". وهذا ما يفهم من بعض مراثي "أرميا". ففي إحدى هذه المراثي جاء قوله "اطربي وافرحي يا بنت أدوم يا ساكنة عوص، عليك أيضاً تمر الكأس تسكرين وتتعرين"(46).

وبحسب بعض الباحثين، تقع "أرض أدوم" جنوب شرقيّ البحر الميت، ما بين نهر الحسا وخليج العقبة (47). وجاء في سفر التكوين أن "أدوم" هو "عيسو" بن "اسحق" البكر، و"عيسو" هو "أدوم" (48). أمَّا "الأدوميون" فهم نسله. ولكن بعض الباحثين يؤكدون أنهم كانوا عرباً، والأدلة كثيرة على ذلك، فهل كان أيوب أدومياً أم عربياً؟

سواء أكان أيوب هذا أم ذاك، فالأمر يعني أنه ليس بيهودي. وهو ما قاله سبينوزا وأكده في أكثر من موضع من كتابه "رسالة في اللاهوت والسياسة" (49). بل هو لمح أكثر من مرة إلى أن أيوب كان شخصية وثنية. ويكفي في الواقع، أن يكون أيوب "من غير اليهود" حتّى يكون وثنياً بالمعيار اليهودي القديم.

ومما يؤكد كون أيوب غير يهودي أن السفر المسمى باسمه لم يعطه أي دور ديني أو سياسي في تاريخ اليهود. فهو ليس من ملوكهم ولا من كهّانهم ولا من متنبئيهم ولا من شيوخ عشائرهم. بل أن السفر لم ينسبه إلى الآباء القدامى، ولا إلى سبط من الأسباط، ولم يذكر حتّى اسم أبيه، وهذا ما لم يحدث مع أي يهودي ذي شأن ومنزلة من وردت أسماؤهم في العهد القديم.

زيادة على ذلك أن اسم أيوب لم يذكر في سفر آخر من أسفار العهد القديم سوى مرة واحدة تؤكد ما ذهبنا إليه. فقد ورد ذكره هذه المرة في رؤيا من رؤى حزقيال مع اسمي نوح ودانيال (50)، وهما شخصيتان غير يهوديتين. فالأول هو بطل قصة الطوفان المعروفة في تاريخ حضرة وادي الرافدين وإن غُيِّر اسمه. أمَّا الثاني فهو ليس الرائي دانيال الذي يحمل أحد أسفار التوراة اسمه (51) بل حكيم أوغاريتيّ نسجت حوله أسطورة أوغاريتية معروفة باسمه واسم ابنه "أقهات" (52). وذكر أيوب مع هاتين الشخصيتين، غير اليهوديتين، يعني أنه هو الآخر غير يهودي، وأنه وإياهما شخصيات صبرت على ما امتحنت به، فأعجب بها الكيان اليهودي وصاروا يضربون بها المثل على سبيل الموعظة، وكانت هذه هي الغاية من تأليف السفر أصلاً.

أيوب، واقع أم خيال؟

وبالرغم ممَّا تقدم، ليس هناك ما يحملنا على الاعتقاد بأن أيوب كان "أدومياً"، أو ممَّن عاش بين "الأدوميين" أو على تخومهم. فليس هناك مصدر آخر، غير يهودي، يؤكد هذه المعلومات. بل إن السفر لم يقل: إنه "أدومي" بعبارة صريحة واضحة، وإنما تركها للاستنتاج.

كما أننا لا نملك دليلاً قاطعاً على أن أيوب كان عربياً، أو من أصل عربي، سوى التأويل والافتراض. ولذا بقيت هوية أيوب موضع شك وجدل بين الباحثين.

والواقع أن شكوك شرّاح العهد القديم ومؤرخيه ونقاده شملت، في ما شملت، شخصية أيوب وحقيقته، فليس من المسلّم به أن أيوب كان شخصية تاريخية واقعية. وهذه شكوك لم تكن وليدة حركة نقد العهد القديم الحديثة، بل سبقت ذلك بقرون وقرون.

وقد سبق أن ذكرنا أن بعض الأحبار القدماء قالوا: إن موسى هو من كتب سفر أيوب، وأن القصة كلها كتبت للموعظة فقط، وهذا يعني، ضمناً، نفي وجود أيوب وإنكار حقيقته.

غير أن هذا لم يرق لأحبار آخرين فقالوا: إن أيوب كان معاصراً ليعقوب، وإنه تزوج ابنته "دينة" (53) ولكن أليس غريباً أن يروي سفر التكوين كل ما رواه من قصة "دينة" مع "شكيم بن حمور الحوي" (54) ولا يذكر أنها تزوجت من أيوب، بعد أن تصالح مع "يهوه" وأطلق عليه لقب "العزي"؟!

وقد ذهب هذا المذهب كاتب مقدمة سفر أيوب في الطبعة الكاثوليكية من الكتاب المقدس، ولكنه أرجع أيوب بعبارة عامة إلى "عهد الآباء البعيد" ومن دون تحديد لزمان أو مكان. ومما قاله هذا الكتاب إن "اسم أيوب ليس من ابتداع مؤلف السفر" وأضاف: إن هذا الاسم "معروف منذ عهد رسائل تل العمرنا" (55) أي منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

وأول ما يفند هذه الأقوال ويدحضها أن السفر نفسه ينسب أيوب، بشكل لا لبس فيه، إلى عهد غير عهد يعقوب، أو عهد الآباء، عهد يلي ذلك بقرون، ويقترن بظهور الكلدانيين والسبئيين وتحركاتهم في البادية الممتدة ما بين الفرات الجنوبي (جنوب بلاد بابل) حتّى تخوم الأراضي العمونية والموآبية والأدومية في شرقي الأردن. ففي عهد يعقوب، وعهد الآباء البعيد، لم يكن الكلدانيون والسبئيون قد ظهروا، كقوة، على هذا المسرح، ولم يكن للكلدانيين مثلاً اسم مستقل يشار إليهم في الوثائق التاريخية حتّى مطالع الألف الأول قبل الميلاد. (56) ويرجع ليو أوبنها يم تاريخ ظهور الكلدانيين على المسرح السياسي إلى القرن التاسع قبل الميلاد. (57)

وهذا ما تؤكده السجلات الملكية الآشورية اعتباراً من حوليات الملك آشور ناصر بال الثاني (883. 859 ق.م) إذن كيف أتيح لأيوب أن يعاصر يعقوب ويتزوج ابنته، أو أن يكون من "عهد الآباء البعيد" أو أن يذكر في "رسائل تل العمرنا"؟

على أية حال إن كاتب مقدمة السفر كان قد احتاط فقال "إن الروايات النثرية، شأن الجزء الشعري، لا تقتضي أن نعتبرها كوثائق تاريخية صحيحة"، وهو على حق في ذلك.

أكيد أن مؤلف السفر لم يبتدع اسم بطله، ولكنه حرّفه كما سنرى. ويبدو أن أيوب لم يذكر في الرسائل التي عثر عليها في تلك العمارنة في مصر، بل ذكر اسم آخر هو اسم الحكيم "أدابا" بطل القصيدة (الأسطورية) المعروفة باسمه في تاريخ حضرة وادي الرافدين، ولكن من المحتمل أن يكون كاتب مقدمة السفر قد سها فخلط بين اسم "أيوب" واسم "أدابا" كاهن مدينة "أريدو".(58)

ولو سلمنا للسفر بأن أيوب عاصر الكلدانيين والسبئيين. أفما كان لرجل بمثل العظمة التي يضفيها عليه أن يذكر في السجلات والمدونات التاريخية، وفي مقدمتها السجلات الملكية الآشورية، في الوقت الذي ذكر فيها عشرات الأشخاص ممَّن هم دونه في العظمة من "بني المشرق"؟

لقد ورد في سجلات الملك الآشوري "آسرحدون (680. 669 ق. م.)" اسم أحد هؤلاء، وهو شيخ قبيلة عربي متمرد على السلطة الآشورية يدعى "أوابو U abu "، وهو اسم قريب من اسم أيوب، ولكن من الواضح أنه ليس بأيوب، لأنَّ هذه السجلات تذكر أن جيش "آسرحدون" حارب "أوابو" وهزمه ومقاتليه، وجاء بهم أسرى إلى عاصمة ملكه ووضع في أعناقهم أطواقاً وربطهم بأعمدة بوابة قصره.(59)

ويذكر الدكتور جواد علي أن هناك نصاً ثمودياً من النصوص التي عثر عليها في المملكة الأردنية لا يعرف تأريخه على وجه التحديد ولكنه يعود إلى ما بعد الميلاد بأكثر من قرنين، وفي هذا النص كتابة قرأها أحد المستشرقين بأنها "يشوعة" أو "ليشوعة" أي ليسوع، بينما قرأها مستشرق آخر هو فان دين برندن بأنها "بو أيوب" أي "لأيوب" أو "بأيوب" أو "أيوب"(60). وهذا مجرد احتمال من احتمالات القراءة. وعلى أية حالة، ليس هناك في النص ما يدل على الشخص المعني بهذا الاسم، ولذا لا يمكن أن نربط بينه وبين "أيوب" موضوع حديثنا، خاصة أن الكتابة تعود إلى زمن متأخر جداً.

ومع ذلك لا نستطيع الجزم بأن مخيلة مؤلف السفر قد ابتدعت اسم أيوب وخلقت شخصيته من العدم، إذ لابدَّ من أن يكون لهذا الاسم، أو لهذه الشخصية، وجود بشكل أو بآخر، مثل نوح الطوفان، ومثل دانيال أوغاريت، فمن أين جاء به المؤلف؟

أيوب أم أوبيب:

ما دمنا قد توصلنا إلى أن أيوب العهد القديم لم يكن يهودياً ، فهذا يفسر لنا ما يبدو لاسمه من إيقاع غير عبري شجع بعض الباحثين على القول بأنه من أصل عربي، كما أسلفنا، وهو أيضاً ما يجعلنا نفكر بمغزى العلاقة اللفظية بين هذا الاسم واسم الشاعر الذي كتب قصيدة "العدل الإلهي" البابلية. فاسم "أيوب" قريب جداً من اسم "أوبيب Ubbib " مؤلف تلك القصيدة. ومثل هذا القرب لا يبدو اعتباطياً، ولا وليد مصادفة محض، بل نتيجة علاقة ظاهرة بين الاسمين بحيث يبدو الأول تحريفاً للثاني. أو هو تحريف له فعلاً. وسواء أكان هذا التحريف ذا طبيعة لغوية خالصة، أم ناجماً عن سهو أو خطأ في القراءة أو النطق، فإن أيوب العهد القديم يبدو وكأنه "أيوب البابلي"، أو هو فعلاً، خاصة إذا أخذنا قرائن قوية أخرى مثل الفكرة التي قام عليها بناء السفر، وتفاصيل قصته، والشكل الذي كتبت به.

بل أن بعض الباحثين اليهود القدامى، وفي طليعتهم ابن عزرا، خيل إليه من وجود بعض الكلمات والعبارات الأكدية في نص السفر أنها كلمات وعبارات عربية، نظراً لما بين اللغة الأكدية (التي كتبت بها قصيدة: العدل الإلهي) واللغة العربية من علاقة نسب وثيقة، "حتّى ذهب بعضهم إلى أن السفر هو ترجمة عبرية لأصل عربي مفقود" (61) ولم يفكر بأن هذا الأصل قد يكون مكتوباً بلغة أخرى قريبة جداً من اللغة العربية، ونعني اللغة الأكدية التي لم تكن مكتشفة في حينها. ذلك أن من المستحيل أن يكون لسفر أيوب أصل عربي مفقود، لأسباب تاريخية ولغوية. فالعرب كانوا ما يزالون يتحدثون بلهجات مختلفة لا يعرف عنها إلا القليل، وهذا القليل غامض ومشوش. والعرب لم يعرفوا الكتابة إلاّ بعد الميلاد بأكثر من قرنين. واللغة العربية التي نعرفها اليوم، أي لغة قريش، لم تعمّ وتسد إلا قبل ظهور الإسلام بنحو قرن، أي بعد تدوين سفر أيوب ببضعة قرون. والشعر العربي لم يكن قد ظهر إلى الوجود في عصر تدوين هذا السفر. فأقصى ما أعطاه "الجاحظ" من عمر للشعر العربي في كتابه "الحيوان" هو مائتا عام قبل ظهور الإسلام (62). واتفق على ذلك جميع الدارسين المحدثين. وبالغ "ثعلب" في "مجالسه" فأعطاه عمراً يزيد عن ذلك بقرنين(63). ومع ذلك، فهذان تأريخان يليان تدوين السفر بقرون عدة. وليس هناك ما يشير إلى وجود شعر عربي أقدم ممَّا وصلنا عن المهلهل بن ربيعة ومعاصريه من الشعراء، وإن وجد فهو لا يعود إلى حقبة، أو حقب، تبعد كثيراً عن عصر المهلهل، وسيكون أدنى تطوراً من شعر المهلهل ومعاصريه من دون ريب. ومن غير المتوقع، في جميع الأحوال، أن يكون هذا الشعر قد بلغ قدراً من التبلور والنضج الفني والتطور الروحي بحيث يضاهي سفر أيوب أو يكون أصلاً له. ولكن هناك دلائل وقرائن كثيرة تدل

على أن لسفر أيوب أصلاً آخر. أصلاً مكتوباً باللغة الأكدية وليس بغيرها.

لنتذكر الآن أن قصيدة "العدل الإلهي" قد دونت في مطلع الألف الأول قبل الميلاد، وأن نسخاً منها (وليس نسخة واحدة) كانت محفوظة في مكتبة الملك آشور بانيبال الذي بدأ حكمه عام (668 ق.م) وانتهى بوفاته عام (627 ق.م) وقد كانت هناك نسخ أخرى منها محفوظة في مكتبات شتى مدن وادي الرافدين الرئيسية، وخاصة بابل، ونفّر القريبة منها، وهذا يعني أن القصيدة كانت معروفة وشائعة في البلاد قبل السبي البابلي (586 ق.م) وبعده، ليس بوصفها نصاً أدبياً مدوناً على ألواح طينية فقط، بل بوصفها حكاية شعبية يتناقلها الناس ويتمثلون بها ويتعزون. فلا عجب أن يتلقفها أحد الكهنة الذين رافقوا المسبيين ويعيد إنتاجها، ليسمعوها منه، ويتعزوا بها في محنتهم، ويثبتوا على إيمانهم بدينهم. ولكن من هو هذا الكاهن الذي أعاد إنتاج القصيدة البابلية في عمل جديد أطلق عليه فيما بعد عنوان "سفر أيوب"؟

سبق أن قلنا: إن من المسلم به اليوم أن مؤلف هذا السفر هو في حكم المجهول. غير أن كاتب مقدمة السفر في الطبعة الكاثوليكية من الكتاب المقدس قد أومأ إلى "عزرا" وهو احتمال لا ننفيه ولكننا لا نؤكده. فالسفر في رأي لوسو وسواه "مؤلّف من مجموعة من النصوص التي أعيدت صياغتها مرات عديدة" (64)، وهذا يعني أن له مجموعة مؤلفين وليس مؤلفاً واحداً، وأنهم جميعاً أسهموا في كتابته والإضافة إليه وتنقيحه في حقب زمنية متباعدة، كما كان الحال مع بقية الأسفار. ولكن من المؤكد أن من بين هؤلاء "مؤلف أول" كتب النص الأول و"مؤلف أخير" خرجت من بين يديه الصياغة النهائية التي وصلتنا.

وما دام "حزقيال" هو الوحيد الذي ضرب المثل بأيوب، كما ذكرنا سابقاً، فمن المحتمل جداً أن يكون هو المؤلف الأول. ذلك لأنَّه كان من المسبيين، وقد أمضى في السبي البقية الباقية من حياته، وكانت لديه الحرية الكافية، والوقت الكافي، لكي يتعلم اللغتين السومرية والبابلية، أو البابلية في الأقل، ويعرف ثقافة السومريين والبابليين وعباداتهم وطقوسهم وعاداتهم، وهو لابدَّ أن يكون قد اطلع اطلاعاً مباشراً على تراثهم الأدبي، ومنه القصيدتان البابليتان "لأمجدن رب الحكمة" و"العدل الإلهي". وهذا ينطبق على "عزرا" بقدر انطباقه على "حزقيال" أو أكثر. إذ لا مناص للمؤلف الأول (سواء أكان حزقيال أم غيره) من الاطلاع على النصين البابليين قبل كتابة نصه الخاص، فمن دون ذلك ما كان له أن يكتبه بهذه الفكرة وهذا المضمون وهذا الشكل، وهو ما نكتشفه إذا ما فككنا السفر وحللناه، كما سنفعل الآن.

تفكيك سفر أيوب:

في ظاهرة الأمر، يتكون السفر من (42) إصحاحاً تشكل بمجموعها وحدة بنائية واحدة مؤطرة بإطار سردي، أمَّا في الواقع فإنه يتكون من خمسة أقسام ركبت ودمجت في حقب مختلفة. ولعل هذا وغيره، ما دعا لوسو إلى القول إن السفر يتكون من مجموعة من النصوص أعيدت صياغتها مرات عديدة، كما ذكرنا. والأقسام الخمسة هي:

1. المقدمة النثرية، وتتكون من إصحاحين هما الأول والثاني، وتنهج نهجاً سردياً فتعرّف بأيوب، وتوجز محنته، وتوضع كيفية حصولها.
2. الحوار بين أيوب وأصدقائه الثلاثة (أليفاز التيماني، وبلدد الشوحي، وصوفر النعماتي) وهو يتكون من تسعة وعشرين إصحاحاً، ويبدأ من الإصحاح الثالث.
3. تدخل أليهو بن برخئيل البوزي في الحوار، وقوامه ستة إصحاحات تبدأ من بداية الإصحاح الثاني والثلاثين.
4. كلام "يهوه" وهو يستغرق أربعة إصحاحات تبدأ من بداية الإصحاح الثامن والثلاثين.
5. خاتمة نثرية تتكون من إصحاح واحد هو الإصحاح الثاني والأربعون، أي الإصحاح الأخير.

ويبدو من التدقيق في كل قسم من هذه الأقسام أن أصل السفر (أي أول ما كتب منه) هو القسم الثاني، أي الحوار بين أيوب وأصدقائه الثلاثة. أمَّا الأقسام الأخرى فهي مقحمة عليه من قبل مؤلفين آخرين في أحقاب متباعدة. فبعد أن كتب المؤلف الأول هذا الحوار جاء مؤلف آخر فوجد فيه نقصاً، أو خللاً، إذ لا أصدقاء أيوب أقنعوه بتقبل محنته، ولا هو خرج من المحنة، ولا الحوار انتهى إلى نتيجة محددة. ولذا عمد هذا المؤلف إلى إقحام شخص آخر في الحوار لتدارك هذا النقص كما يفترض، وهذا الشخص هو أليهو بن برخئيل البوزي. ثمَّ جاء في ما بعد من اكتشف أن هذا الشخص أضاف للحوار تعقيداً جديداً ولم يخرج منه بنتيجة حاسمة، وعندئذ كان لابدَّ له من الاستعانة بتدخل من "يهوه" ليقول كلمته القاطعة في ما اختلف فيه المتحاورون. وهكذا تكلم "يهوه" وقال كلمته لأيوب وأصدقائه "من العاصفة".

ولكن جاء بعد حين من لاحظ أن هذا الحوار، بأقسامه الثلاثة، أبقى شخصية أيوب غامضة وسبب محنته مجهولاً، وترك النتيجة معلقة، وهذا يتعارض مع المنطق الديني والهدف الوعظي. لذلك عمد إلى وضع إطار للحوار يحل، في ظنه، هذه الإشكالات دفعة واحدة.

فكتب له مقدمة سردية نثرية تعرف بشخصية أيوب وتضفي عليه مسحة واقعية. ثمَّ حاول ربط أقسام الحوار بعضها ببعض بتدخلات نثرية بسيطة، وكتب أخيراً خاتمة حاسمة وسعيدة. وبذلك زاد قصة أيوب وضوحاً، وجعلها أكثر تماسكاً وقدرة على الإقناع، وعزز بذلك منطقها الديني وهدفها الوعظي.

هذا لا يعني أن المؤلفين الذي اشتركوا في كتابة السفر هم أربعة فقط، فهناك، حتماً، مؤلفون آخرون، من حقب لاحقة، قاموا بمراجعة السفر وحذفوا منه ما حذفوا، وأضافوا إليه ما أضافوا، ونقحوه، حتّى وصلنا في شكله النهائي. كما أننا لا نصر على أن كل هذه التدخلات جرت بالتسلسل الذي وصفناه، لأنَّ النص يوحي أحياناً بوجود أكثر من احتمال، ولكننا نؤكد حدوثها، بما فيها من إضافات وتعديلات تنقيحات أدخلت على النص الأول وعلى السفر بمجمله.

تناقضات ومفارقات:

على أن تقسيم السفر إلى الأقسام الخمسة التي ذكرناها، والقول بأن الأصل هو القسم الثاني منه، وأن الأقسام الأخرى مقحمة عليه، ليس افتراضاً عشوائياً، بل هو حصيلة قراءة فاحصة له واكتشاف ما ينطوي عليه من تناقضات وفجوات ومفارقات نجمت عن تدخلات المتدخلين.

فلو أخذنا مقدمة السفر وخاتمته وقارناهما بأقسام السفر الأخرى لوجدنا الآتي:

1. إن المقدمة والخاتمة قد كتبت نثراً، أمَّا الأقسام الأخرى فقد كتب شعراً، وهذا لابدَّ أن يكون من صنيع مؤلف آخر لا يملك موهبة الشاعر وكفاءته، أو أن هذا كان محض اجتهاد من اجتهاداته.
2. إن الإطار السردي الذي أدخله هذا المؤلف على النص يكشف عن تدخل خارجي سافر. فهو قد اتخذ لنفسه دور الراوية، وراح يقدم معلومات عن أيوب ومحنته وكيفية حدوثها ظاناً أنها تخدم الهدف الوعظي، ومهد لكل قسم من أقسامه الثلاثة بعبارات نثرية مقتضبة، وبذلك أعلن عن وجوده وتدخله.
3. وقع هذا المؤلف في مفارقة كبيرة عندما حكم على أبناء أيوب وبناته بالموت، فجمعهم في بيت أخيهم الأكبر "يأكلون ويشربون خمراً" وأطلق نحوهم ريحاً شديدة "جاءت من عبر القفر، وصدمت زوايا البيت الأربع فسقط" عليهم. فقد فات هذا المؤلف أن أبناء أيوب وبناته كانوا أحياء، وكانوا يسيئون معاملة أبيهم، كما أخبر أيوب نفسه في حواره مع أصدقائه (19: 17. 18) وبذلك تسبب في حدوث تناقض

واضح بين موت الأبناء في المقدمة النثرية ووجوده أحياء في متن الحوار! لكن مؤلفاً آخر جاء فاكتشف هذا التناقض، وحاول معالجته بتحريف النص الوارد عن موتهم في المقدمة، وذلك بإحاطته بنوع من الغموض بحيث لا يعرف القارئ من مات على وجه التحديد، فقال "وسقط (البيت) على الشبان، فماتوا" (1: 16) وبذلك لم يعد القارئ يعرف من مات فعلاً، أهم أبناء أيوب جميعاً؟ أم الذكور منهم فقط؟ أم أن الذين ماتوا هم الخدم وليس الأبناء؟.

مترجم العهد القديم إلى اللغة الإنكليزية آثر أن يحافظ على النص الأصلي فاستخدم كلمتي young men في ترجمة كلمة (نعار يم، أي الشبّان الذكور) الواردة في النص العبري وتجاهل وجود المفارقة، أو أنه لم ينتبه إليها (65). غير أن المترجمين العربيين (ونعني الكاثوليكي والبروتستانتي) اكتشفا المفارقة، وأدركا أن وجودها بهذا الشكل المكشوف لا يخدم الهدف الوعظي، فاجتهدا، واستفادا من ثراء اللغة العربية بالمفردات ومرادفاتها، فترجما كلمة: خدم servants بكلمة "غلمان" ثلاث مرات، في ثلاث من النوازل التي نزلت بأيوب وقتل فيها خدمه مع ما فقده من أملاكه، ثمَّ عادا في النازلة الرابعة (موت الأبناء) فترجما كلمة شبانyoung men بكلمة "غلمان" أيضاً وكأنهما يريدان أن يوحيا للقارئ بان الذين ماتوا في هذه النازلة ليسوا سوى الخدم! وهكذا قال المترجم الكاثوليكي "فسقط (البيت) على الغلمان فماتوا، وأفلتّ أنا وحدي لأخبرك". بينما قال المترجم البروتستانتي "فسقط (البيت) على الغلمان فماتوا، ونجوت أنا وحدي أخبرك" (66). ولكن فات المترجمين أنهما قد أوقعا نفسيهما في مفارقة أخرى.

فإذا كان البيت قد سقط، فلماذا يسقط على الخدم ويقتلهم وحدهم ولا يقتل أبناء أيوب وبناته؟

4. ولكن أثر هذه المفارقة الكبيرة امتد إلى الخاتمة. إذ يفترض من سياق نصوصها أن "يهوه" قد أعاد أبناء أيوب إلى الحياة مثلما أعاد إليه صحته ومنّ عليه بضعف ثروته. ولكن المؤلف الذي حاول طمس المفارقة تلاعب بالنص وأحاطه بالغموض مرة أخرى. فحذف منه ما حذف، أو حرّف فيه ما حرّف، واكتفى من الإشارة إلى أبناء أيوب وبناته بتكرار جملة قيلت في المقدمة، هي جملة "كان له سبعة بنين وثلاث بنات" (67) متجاهلاً ذكر عودتهم إلى الحياة، مكتفياً من ذلك بتزويج البنات وتوريثهن كأخوتهن، وتابعه في ذلك المترجم الإنكليزي، والمترجمان العربيان.

5. وثمة مفارقة أخرى في ما فعله مؤلف المقدمة والخاتمة، فقد جعل أيوب وأبناءه من سكان البيوت المبنية، بينما يكشف حوار أيوب مع أصدقائه، في مواضع عدة، أنه كان من سكان الخيام.

6. ومما يلاحظ على المقدمة والخاتمة بوجه عام، أن هناك تناقضاً بين السمة الواقعية التي حرص المؤلف على أن يضفيها على شخصية أيوب، والنسج الأسطوري الذي قدم به قصته. كما يلاحظ تناقض آخر بين العقيدة التوحيدية التي يفترض أن المؤلف ينطلق منها والتصورات الأسطورية الوثنية التي تسربت إلى مقدمته وخاتمته. وهذا ما يدل على أن مرجعياته في الكتابة، الظاهرة منها والخفي، هي مرجعيات أسطورية . وثنية.

هذه الملاحظات، وغيرها ممَّا لم نذكره تجنباً للإطالة، تكشف عن أن المقدمة والخاتمة وعبارات الربط النثرية بين الأقسام قد أقحمها مؤلف آخر، جاء في حقبة لاحقة وأراد جعل السفر أكثر تماسكاً وإقناعاً، لكي يؤدي وظيفته الوعظية، ثمَّ جاء مؤلف غيره فوجد فيه ما وجد من مفارقة وحاول تخليص

النص منها، وكذلك فعل المترجمون، ولكنهم لم يفلحوا في ما قاموا به، ولم ينجحوا في إخفاء تدخلاتهم.

والآن، لو أخذنا القسم الثالث من السفر، ونعني تدخل أليهو البوزي في الحوار، لوجدنا هذا التدخل مقحماً من لدن مؤلف لآخر. ومما يدل على هذا الإقحام أن البوزي حلّ على المتحاورين بحركة مسرحية مفاجئة، وكأنه كان يتنصت وراء باب، حتّى إذا انتهى الحوار بينهم اقتحم عليهم خلوتهم بفظاظة وراح يدلو بدلوه. فهو لم يكن من أصدقاء أيوب ولا من معارف أصدقائه، ولا كان حاضراً عند بدء الحوار، ومثلما تدخل فجأة اختفى أثره بعد ما قال ما عنده، ولم يعد له وجود أو ذكر في ما بعد، ولم يعلق على كلامه أحد بالرفض أو بالقبول.

وقد أراد مؤلف هذا القسم أن يسوغ تدخل البوزي المفاجئ، فحاول الإيحاء بأنه كان موجوداً أثناء الحوار (أين؟!)، وكان يستمع إلى أقوال المتحاورين، ولكنهه صبر عليهم ولم يقاطعهم لأنَّه أصغر سناً منهم. غير أن هذا التسويغ لا يصمد أمام غيابه قبل الحوار، وفي أثنائه وعدم وجود أي ذكر له أو أية إشارة على وجوده. وما هذا التسويغ سوى حيلة من حيل التأليف. ولعل هذا ما جعل كاتب مقدمة السفر في النسخة الكاثوليكية يقول عن تدخل البوزي بين قوسين إنه "قد أضيف دون شكل إلى النص الأصلي". أمَّا من أضافه، ومتى، فهذا ما لم يقل عنه شيئاً، غير أن هذا التعليق يؤكد، من ناحية أخرى، أن هناك "نصاً أصلياً" للسفر ونصوصاً مضافة.

ما قلناه عن القسم الثالث (أي تدخل البوزي) يصح قوله على القسم الرابع (حديث يهوه). ولكن الفارق هنا هو أن "يهوه" لا يحتاج إلى من يشير إلى وجوده أو يمهد لتدخله. فهو موجود دائماً، وهو يتدخل متى يشاء وكيف يشاء، وخاصة في الخيال الأسطوري الذي يتجاوز كل منطق. ولهذا بدا هذا التدخل أشبه بتدخلات الآلهة في الأساطير السومرية والبابلية وغيرها من أساطير الأولين.

عود على بدء:

حاولنا في ما تقدم إيضاح حقيقة أن "سفر أيوب" ليس وحدة بنائية واحدة، كما يبدو في الظاهر، بل هو خمس وحدات، أو خمسة أقسام، أصلها وأساسها وعمودها الفقري هو القسم الثاني الذي كتبه المؤلف الأول، ثمَّ جاء مؤلفون آخرون بعده في أزمان أخرى وكتبوا الأقسام الأخرى وركبوها عليه تركيباً.

ولو نظرنا الآن في هذا القسم من السفر ملياً لوجدنا أن مؤلفه حاول في نص واحد أن يعيد إنتاج القصيدتين البابليتين قصيدتي "العدل الإلهي" و "لأمجدن رب الحكمة". فقد استعار من قصيدة "العدل الإلهي" فكرتها، ومضمونها العام، وشكلها الحواري، ونزعتها التذمرية الساخطة، ولكنه استعان بقصيدة "لأمجدن رب الحكمة" في تفصيل مضمون الشكوى وبيان أوجهها. وسيأتي مؤلفون آخرون يكتبون الأقسام الأخرى فيأخذون من هذه القصيدة (وربما من القصيدة السومرية أيضاً) المنحى الإيماني والنهاية السعيدة ويستهدون بها (أو بهما) في رسم الطريق إلى هذه النهاية، ما الدليل؟ هذا ما سنفصله الآن.

لنبدأ بالشكل الحواري. فالحوار الشعري، ابتداءً، لم يستخدم، شكلاً، في كتابة أي سفر من أسفار العهد القديم إلا في "سفر أيوب". وهذا ما يجعله شكلاً طارئاً وغريباً عليه، شكلاً مقتبساً من مصدر آخر، ولا مصدر آخر له يوم كتب السفر سوى قصيدة "العدل الإلهي". والواقع أن أسلوب الحوار قد استخدم كثيراً في أدب وادي الرافدين منذ بداياته الأولى، خاصة في ما يعرف بقصائد "المناظرات"، وفي أساطير وملاحم وقصائد كثيرة، ومنها "ملحمة كلكامش" مثلاً، ولكن قصيدة "العدل الإلهي" هي إحدى قصيدتين بابليتين كان الحوار أسلوبهما الوحيد من ألفها إلى يائها. وهذا ما يجعل الشكل الحواري الذي بني عليه القسم الثاني من السفر

نتيجة لتأثر مباشر بهذه القصيدة لبابلية، خاصة أن فكرته تطابق فكرتها، ومضمونه العام يشابه مضمونها العام.

فالقصائد الرافدينية الثلاث التي تقدم الحديث عنها تقوم على فكرة أساسية هي: إن الإيمان والتقوى والامتثال لإرادة الآلهة يعود على الإنسان بالخير والسعادة وطول العمر. وما المحن والمصائب التي تعترض حياته، حتّى ولو كان تقياً ملتزماً بواجباته الدينية، إلا عقاب له على ذنوب لابدَّ أن يكون قد اقترفها، بعلمه أو بدون علمه. ولذا يتوجب عليه أن يصبر على ما أصابه، ويتحمل الأذى، ويثبت على إيمانه وتقواه، ويواظب على أداء واجباته الدينية، ويتفهم حكمة الآلهة في ما ابتلته به، ويمتثل لإرادتها، ويكفر عن ذنوبه بالتضرع إليها، وتقديم القرابين لها، لتثيبه، وتزيح عنه محنته، وتطيل عمره، وتغدق عليه خيرها ونعيمها. ذلك أن السومريين والبابليين كانوا يؤمنون بأن "عالم الأحياء هو دار العقاب والثواب، وليس عالم الأموات". فليس ثمَّة حساب في عالم ما بعد الموت حتّى يعاقب فيه المذنبون ويثاب المتقون(68).

وقد قام سفر أيوب على هذه الفكرة، وكان هدفه الوعظي تكريسها. وهذا واضح كل الوضوح في الحوار بين أيوب وأصدقائه الثلاثة، وفي النهاية السعيدة التي انتهت إليها محنته. فالحوار تأكيد لفكرة "أن الخير والشر يلقيان عقاباً أو ثواباً في هذه الدنيا" .. "وما المصائب سوى عقوبات ناتجة عن الآثام" التي يقترفها الأفراد والجماعات. ولذا راح أصدقاء أيوب "يدافعون عن هذه الفكرة ويحثونه على الاعتراف بخطايا لابدَّ أن يكون قد اقترفها" ويطلبون منه "الخضوع للإرادة الإلهية". إذ لم تكن فكرة وجود عالم آخر بعد الموت يحاسب فيه الإنسان، ويعاقب بعده أو يثاب، موجودة يومئذ في العقائد اليهودية. (69) فقد اقتبس اليهود هذه الفكرة في ما بعد من الديانة المصرية القديمة، ولهذا حرص مؤلفو السفر اللاحقون على إنهائه بخاتمة سعيدة، يثاب فيها أيوب على تقواه وصبره وخضوعه لإرادة إلهه، كما أثيب أيوب السومري وأيوب البابلي.

وهكذا نجد تطابقاً تاماً بين فكرة القصائد الرافدينية الثلاث وفكرة سفر أيوب، حتّى لنستطيع القول: إنهما فكرة واحدة، مصدرها الأول قصيدة "أيوب السومري"، ومصدرها الثاني القصيدة البابلية "لأمجدن رب الحكمة" ومصدرها الثالث القصيدة البابلية الأخرى، قصيدة "العدل الإلهي". وقد اتخذ تطبيق هذه الفكرة، هنا وهناك، شكل قصة متشابهة، مضمونها العام: رجل مستقيم تقي ملتزم بأداء واجباته الدينية، ومع ذلك تبتليه الآلهة بالفقر والمرض، ويسيء الآخرون معاملته، وهو لا يجد مسوغاً لكل ذلك، لأنَّه لا يعرف له ذنباً اقترفه حتّى يستحق غضب الآلهة وعقابها، فيشكو، ويستغرب، ويتذمر، ويطالب الآلهة بإنقاذه من محنته. ولكن التشابهات لا تقف عند حدود الشكل، والفكرة، والمضمون العام، بل تمتد إلى التفاصيل، وهذه بعض الأمثلة على ذلك.

يقول أيوب قصيدة "العدل الإلهي" الشاعر "ساكيل . كينام . أوبيب" في حواره مع صديقه:

دعني أسألك سؤالاً فاستمع وأصغ لحظة إليّ،
لقد صار جسدي حطاماً واعتراني الهزال،
وجانبني التوفيق وذهبت عني الطمأنينة،
وهنت قواي وفقدت النعيم والخير،
اظلمّ وجهي من كثرة الحزن والبكاء،
غلّة حقلي لا تكفيني،
والشراب، مصدر حياة الإنسان، قليل لا يروي غليلي
فأريد أن أعرف كيف يمكنني أن أعيش عيشة راضية؟!

ويقول أيوب العهد القديم لأصدقائه الثلاثة:

"فاعلموا إذاً أن الله قد عوجني ولفّ عليّ أحبولته. ها أني أصرخ ظلماً فلا استجاب. أدعو وليس من حكم، قد حوّط طريقي فلا أعبر، وعلى سبيلي جعل ظلاماً. أزال عني كرامتي ونزع تاج رأسي. هدمني من كل جهة فذهبتُ، وقلع مثل شجرة رجائي، وأضرم عليّ غضبه وحسبني كأعدائه. معاً جاءت غزاته، وأعدوا عليّ طريقهم، وحلوا حول خيمتي، قد أبعد عني إخوتي، ومعارفي زاغوا عني، أقاربي خذلوني. والذين عرفوني نسوني. نزلاء بيتي وإمائي يحسبونني أجنبياً. صرت في أعينهم غريباً عبدي دعوت فلم يجب. بفمي تضرعت إليه. نكهتي مكروهة عند امرأتي وخممت عند أبناء أحشائي. الأولاد أيضاً قد رذلوني. إذا قمت يتكلمون عليّ. كرهني كل رجالي والذين أحببتهم انقلبوا عليّ عظمي قد لصق بجلدي ولحمي ونجوت بجلد أسناني." (19: 6. 20)

ويقول أيوب القصيدة البابلية لصديقه:

يا صديقي المصطفى، إن نصيحتك لشيء حسن

لكني أريد أن أضع أمامك مسألة واحدة فقط،

فأولئك الذين يتغافلون عن إلههم يسلكون طريق الخير

في حين أن أولئك الذي يصلون للآلهة فقراء معدمون.

ففي صباي كنت أنشد رضا إلهي،
وبالركوع والصلاة كنت أتبع آلهتي
لكنني كنت أحمل عبء سخرة عقيمة كالنير
فإلهي جعل من نصيبي العوز بدل الغنى
حتّى فاقني المقعد وسبقني المعتوه

وُرفع من شأن الخبيث، ولكني أُنزلت إلى الدرك الأسفل.

ويقول أيوب العهد القديم:

"لماذا يحيا المنافقون ويسنون ولماذا يعظم اقتدارهم. ذريتهم قائمة أمامهم، وقومهم وأعقابهم لدى أعينهم، بيوتهم آمنة من الفزع وقضيب الرب لا يعلوهم." (21: 7 . 9)

ولو قارنا الآن ما شكا منه أيوب بما شكا منه مؤلف القصيدة البابلية لوجدنا بينهما تشابهاً كبيراً في مضمون الشكويين العام. ومن المؤسف أننا لم نحظ بالنص الكامل لهذه القصيدة البابلية الجميلة، فقد ضيعت علينا الكسور والخروم التي لحقت بألواحها ما يزيد على ثلثها (نحو عشرة مقاطع). ولولا ذلك لعرفنا المزيد عن تفاصيل مضمونها، ولاكتشفنا مدى تشابه هذه التفاصيل مع تلك التي جاءت في شكوى أيوب العهد القديم.

ومع ذلك يمكن أن تغنينا هنا القصيدة البابلية الأخرى، قصيدة "لأمجدن رب الحكمة". فالتشابه بين شكوى مؤلفها "شبشي . مشري . شكان" وشكوى أيوب العهد القديم لا يقتصر على المضمون العام بل يذهب إلى تفاصيله. ومن ذلك حالة المرض وموقف الأهل والأقارب والأصدقاء والمعارف والعبيد من محنة الرجلين ونفورهم مما آلت إليه حالتاهما وسوء معاملتهم إياهما. فكلا الرجلين مستقيم تقي خذلته آلهته وتخلت عنه في محنته، وفقد هيبته وجلا قدره بين أقرب الناس إليه وصار الجميع يعامله معاملة الأجنبي الغريب.

غير أن هناك تشابهات أخرى بين مضمون شكوى أيوب العهد القديم ومضمون شكوى أيوب قصيدة "العدل الإلهي" ومنها التشابه في مرارة الشكوى وحدتها، والتذمر من موقف الآلهة وتحميلها مسؤولية المحنة واستمرارها. فأوبيب، مؤلف هذه القصيدة، يؤكد أنه رجل حكيم مستقيم متواضع يصلي لآلهته ويتبرك بها ويقدم لها الأضاحي والقرابين، ولكنها أنزلت به شتى المصائب وجعلت الفقر والمرض من نصيبه، ومكنت منه الأشرار وأنزلته إلى الدرك الأسفل، حتّى صار يتساءل، لم يحدث هذا؟ "هل انقطعت عن تقديم القرابين؟" و "ماذا تراني كسبت من سجودي لإلهي؟" ثمّ أخذ يقتنع بأن "الإله لا يعيق طريق الشيطان" . بل أننا نلاحظ من ردود صديقه عليه بأنه "نبذ الحق" و"كفر بقضاء الآلهة وقدرها" وصار "يستهين بالسنن الإلهية".

أمّا أيوب العهد القديم فمثله: كامل مستقيم، ولكن "يهوه" ابتلاه برغم كماله واستقامته. فراح يشكو ويتذمر بلهجة حادة. ومثلما قال أوبيب البابلي "ماذا تراني كسبت من

سجودي لإلهي؟" صار أيوب يقول "أنا مستذنَب فلماذا أتعب عبثاً؟" (9: 29). ثمَّ يحمّل إلهه المسؤولية عمَّا حل به فيقول:

"دفعني الله إلى الظالم وفي أيدي الأشرار طرحني. كنت مستريحاً فزعزعني وأمسك بقفاي فحطمني. ونصبني له عرضاً (...) شقّ كليتي ولم يشفق (...) مع أنه لا ظلم في يدي وصلاتي خالصة." (16: 11. 17)

ثمَّ يخاطب إلهه متذمراً:

" في علمك أني لست مذنباً ولا منقذ من يدك. يداك كونتاني وصنعتاني كلي جميعاً. أفتبتلعني. أذكر أنك جبلتني كالطين، أفتعيدني إلى التراب؟" (10: 6. 9)

ثمَّ تحتد لهجته فيقول لإلهه:

"أبعد يديك عني. لا تدع هيبتك ترعبني. ثمَّ ادع فأنا أجيب، أو أتكلم فتجاوبني. كم لي من الآثام والخطايا، أعلمني ذنبي وخطيئتي. لماذا تحجب وجهك وتحسبني عدواً لك."(13: 2421)

إن تذمر أيوب هنا شبيه بتذمر أوبيب، وفيه من الحدّة ما في تذمر الشاعر البابلي وكلاهما يذهب في تذمره حدّ التجديف. وهناك تشابه آخر غير الذي تحدثنا عنه، هو التشابه بين ردود صديق أوبيب ونصائحه، وردود أصدقاء أيوب ونصائحهم. وهذه بعض الأمثلة.

يقول صديق أوبيب:

إذا أنت لم تنشد رضا الآلهة، فأي حظ عندك؟

ويقول صديق أيوب (أليفاز التيماني):

أدع الآن، فهل لك من مجيب، وإلى أي القديسين تلتفت؟ (5:1)

ويقول صديق أوبيب:

ثمَّ تعال وانظر الأسد، عدو الماشية، الذي ضربته مثلاً

فالحفرة في انتظاره جزاء جريمته

ومستحدث النعمة الذي كدس الثروات

من أدراك أنه لن يموت حرقاً على يد الملك قبل حلول أجله؟

ويقول صديق أيوب (التيماني نفسه):

" كما قد رأيت الحارثين إثماً والزارعين شقاوة يحصدونها، بنسمة الله يبيدون وبريح أنفه يفنون. زمجرة الأسد وصوت الزئير وأنياب الأشبال تكسرت. الليث هالك لعدم الفريسة وأشبال اللبوة تبددت." (7: 8. 11)

ويقول صديق أوبيب:

اسع في البحث عن نفحة من ريح إلهك الطيبة

فما أضعته أنت في سنة يمكنك أن تعوضه في لحظة

ويقول صديق أيوب (بلدد الشوحي)

"فإن بكرت أنت إلى الله وتضرعت إلى القدير، إن كنت زكياً مستقيماً فإنه الآن ينتبه لك ويسلم مسكن برّك. وإن تكن أولاك صغيرة فآخرتك تكثر جداً." (8: 5. 7)

ويقول صديق أوبيب:

إنك ثابت كالأرض، لكن حكمة الآلهة صعبة الإدراك

ويقول صديق أيوب (صوفر النعماتي)

"ولكن يا ليت الله يتكلم ويفتح شفتيه معك، ويعلن لك خفيّات الحكمة." (11: 5)

ويقول صديق أوبيب:

(...) إن فكرك لفي ضلال

فقد نبذت الحق وكفرت بقضاء الإله وقدره،

هناك في عقلك وازع للاستهانة بالسنن الإلهية

ويقول صديق أيوب (أليفاز التيماني):

"أمَّا أنت فتنافي المخافة وتناقض القوى لدى الله. لأنَّ فمك يذيع إثمك وتختار لسان المحتالين." (15: 4. 5)

ويقول صديق أوبيب:

أمَّا الخبيث الذي تنشد أنت معروفه

فإن (...) سرعان ما يزول

لأن الآلهة تخدع من عنده ثروة

فهي سلاح يتعقبه.

ويقول صديق أيوب (صافر النعماتي):

"إن هتاف الأشرار من قريب وفرح الفاجر إلى لحظة ولو بلغ السموات طوله ومس رأسه السحاب (...) قد بلع ثروة فيتقيأها. الله يطردها من بطنه. سم الأصلال يرضع. يقتله لسان الأفعى (...) لأنَّه لم يعرف في بطنه قناعة لا ينجو بمشتهاه." (20: 5 20)

عدا ذلك ثمَّة تشابه آخر هو النهاية التي انتهى بها حوار أوبيب وصديقه. وحوار أيوب وأصدقائه. فهي نهاية غير حاسمة، إذا استنفد صديق أوبيب حججه من أن يقنعه أو يجد له حلاً ينقذه من محنته. وكذلك أصدقاء أيوب الثلاثة، ومن بعدهم المتدخل أليهو البوزي، استنفدوا حججهم من دون أن يقنعوه أو يجدوا له حلاً. فكان لا بد من مجيء مؤلف آخر يستعين بتدخل من "يهوه" لقول الكلمة الحاسمة، ومؤلف آخر غيره يكتب النهاية السعيدة.

ومن الواضح لدينا أن هذين الأخيرين كانا مطلعين على القصيدة البابلية الأخرى، قصيدة "لأمجدن رب الحكمة". فهما لم يأخذا منهما منحاها الإيماني ونهايتها السعيدة فحسب، بل أخذا، أيضاً، الشكل الذي رسمت به هذه النهاية، ولكن مع إجراء بعض التحوير عليه. ذلك لأنَّ مؤلف القصيدة البابلية لا يستطيع أن يدعي أنه كلم الآلهة أو أنها كلمته، ولذا لجأ إلى عالم الأحلام، فقد حلم ثلاث مرات، رأى فيها رؤى مختلفة، حتّى حصل، في الحلم الثالث، على بشرى بزوال المحنة، من رجل ملتح أخبره بأنه رسول الإله "مردوخ" إليه. أمَّا المؤلف العبري فقد جعل "يهوه" يتكلم "من العاصفة" ، أي في "رؤيا" شبيهة برؤى المتنبئين في العهد القديم، فكلم أيوب مباشرة، كما يكلم المتنبئين، من دون حلم أو رسول. وهذه هي الطريقة المفضلة لدى مؤلفي الأسفار. وبهذه الطريقة أبلغ "يهوه" أيوب بما أراد، وأقام عليه الحجة، ثمَّ كافأه على صبره وثباته على إيمانه.

هناك، في الواقع، تشابهات أخرى، ولكنها إذا استقصيناها فستطول هذه الدراسة أكثر ممَّا ينبغي. ولذا سنكتفي بذكر بعض الأمثلة منها، لأنها تؤكد مدى تأثر مؤلفي السفر بالأدب الرافديني، وسنتناولها بإيجاز شديد.

فمن ذلك عبارة "فتح فاه وقال" أو "فتح شفتيه وقال" اللتين تترددان في حوار أيوب مع أصدقائه. فهذه العبارة الشكلية، التي تدخل في باب الصنعة الأدبية، شائعة شيوعاً واسعاً في النصوص البابلية، على نحو ما نجد في "ملحمة كلكامش" وفي "محلمة الخليقة" و"ملحمة أتراحاسيس" وقصيدة "إيتانا" الملحمية وغيرها.

ومنه اتخاذ ريح الشمال وصفاً لما هو خير وريح الجنوب وصفاً لما هو شر في النصوص البابلية، واتخاذ ريح الشمال وصفاً لما هو خير وريح الشرق وصفاً لما هو شر في سفر أيوب.

ومنه، أيضاً، أوصاف عالم ما بعد الموت (شيئول: بالعبرية) وبواباته الذي هو شبيه بوصف العالم الأسفل في النصوص السومرية والبابلية.

ومنه كذلك، المبالغة في احتساب عمر أيوب والخروج به عن معادلات عمر الإنسان الطبيعي، كما هو الحال في احتساب أعمار عدد من الملوك السومريين. فهذه المبالغة انتقلت من النصوص السومرية والبابلية إلى مؤلفي العهد القديم، فطبقوها في احتساب أعمار من يسمونهم "الآباء"، كما طبقها مؤلفو سفر أيوب.

خاتمة:

وبعد، فإن هذه التشابهات في اسم بطل القصة، وفي فكرتها، ومضمونها العام، وتفاصيل مضمونها، والشكل الذي كتبت به، لا يمكن أن تأتي مصادفة، أو عن طريق سماع شفوي للقصة، بل هي نتيجة اطلاع مباشر على النصوص الرافدينية الثلاثة، أو على القصيدتين البابليتين في الأقل، وتأثر مباشرة بهما، ورغبة ملحة في إعادة إنتاجهما في نص واحد. ومن ثمَّ فإن التأثر هنا ليس مجرد احتمال كما يريد بعض الباحثين أن يوحي إلينا، ولا هو محض تشابه ناجم عن محض مصادفة، بل هو حقيقة ملموسة واضحة، ولو لم يكن الأمر كذلك لما

كتب هذا السفر أصلاً، أو لكتب بطريقة أخرى وبشكل آخر في الأقل.

أكيد أننا لا نرى هنا انطباقاً للحافر على الحافر، كما يقول النقاد العرب القدامى، ولكننا لا نرى، في الوقت نفسه، شكلاً تلقائياً من أشكال التناص، أو نوعاً من "الخراف المهضومة". فنحن إزاء محاولة واعية لإعادة إنتاج القصيدتين البابليتين في عمل أدبي واحد، كما قلنا، وكان الهدف من إنتاج هذا العمل الجديد تعزيز روح الصبر والصمود والثبات على الإيمان لدى يهود السبي الذين كانوا مهددين بالاندماج في المجتمع البابلي والتخلي عن عقيدتهم الدينية وقضيتهم السياسية وأصولهم الإثنية، وبعبارة موجزة: كان الأمر نوعاً من المقاومة السلمية.

وهكذا نستطيع القول أن النواة الأولى للسفر قد كتبت في المنفى البابلي، كتبها حزقيال، في الأرجح، وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وجاء من بعده كهنة آخرون، منهم عزرا في القرن الخامس قبلا الميلاد، فأضافوا إليها وأعادوا تحريرها وتنقيحها، حتّى ظهر السفر بالشكل الذي هو عليه اليوم.



الهوامش:

صدر

عن منشـورات اتحـاد الكتّاب العرب

مفهوم الشعر عند رواد الشعر

دراسة .... فاتح علاق

(1)

(2)

(3)

1989/ ص 44

(4) طه باقر/ المصدر السابق/ ص 35

(5) د. فاضل عبد الواحد علي/ سومر. أسطورة وملحمة/ مصدر سابق/ ص 78

(6) هاري ساكز/ قوة آشور/ ت.د عامر سليمان/ المجمع العلمي . بغداد / 1999/ ص 407

(7) صموئيل نوح كريمر/ من ألواح سومر/ ت. طه باقر/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. القاهرة/ بلا سنة نشر/ ص 371 378

(8) راجع عن هذا التأثير المؤلفات الآتية مثلاً:

. يوسف الحوراني/ البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم/ دار النهار . بيروت/ 1978

. فراس السواح/ مغامرة العقل الأولى/ دار الكلمة للنشر . بيروت/ 1980

. جيمس فريزر/ أدونيس وتموز/ ت. جبرا إبراهيم جبرا/ ط2/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت/ 1979

(9) صموئيل نوح

. نضج الحضارة وفكرها/ القسم الثاني/ بيت الحكمة . بغداد/ 2001/ ص 67 . 97

. راجع كذلك فراس السواح/، وصموئيل نوح كريمر في المصادر المذكورة سابقاً

(11) صموئيل نوح كريمر/ من ألواح سومر/ مصدر سابق/ ص 240

(12) صموئيل نوح كريمر/ الأساطير السومرية/ مصدر سبق/ ص 38 . 39

(13) سبينوزا/ رسالة في اللاهوت والسياسة/ ت.د. حسن حنفي/ دار الطليعة . بيروت/ 1981/ ص 28

(14) جورج رو/ العراق القديم/ ت. حسين علوان حسين/ دار الشؤون الثقافية والنشر . بغداد/ 1984/ ص 28

(15) طه باقر/ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/ ج1/ ط1/ دار البيان . بغداد، دار الثقافة، بيروت/ 1973/ ص 548

(16) د. أحمد سوسة/ ملامح من التاريخ القديم ليهود العراق/ مركز

ـراسات الفلسطينية . جامعة ـداد/ بغداد . 1978/ 143

ـوزا/ مصدر سابق/ ص 26

ـع أيضاً ص 256 . 258

ـكتاب المقدس (النسخة ـتستانتية) جمعية الكتاب ـس في الشرق الأدنى . ـت/ 1966 راجع عزرا: 7: 12

عن: أحمد سوسة/ مفصل ـب واليهود في التاريخ / ط5/ دار الرشيد للنشر . بغداد/ 1981/ ص 357

(20) راجع المصدر المذكورة في الهامش رقم (9)

(21) يذكر هاري ساكز "أن هذا النوع من التأليف يمثله في الوقت الحاضر نصان سومريان فقط من الصعب جداً تفسيرهما". غير أن الباحثين الآخرين، وأولهم عالم السومريات كريمر، لم يذكر سوى نص واحد. وساكز نفسه لم يعط معلومات أخرى عن هذين النصين. فهل ثمّة سهو وقع فيه هذا الباحث، أم خطأ وقع فيه المترجم؟ (راجع كتابه: عظمة بابل/ ت.د. عامر سليمان إبراهيم/ مركز البحوث الآثارية والحضارية . جامعة الموصل/ 1979/ ص 492

(22) صموئيل نوح كريمر/ من ألواح سومر/ مصدر سابق/ ص 207 . 214

(23) ترجمنا هذا النص عن:
Samuel Noah Kramer
L' Histoire Commance a' Sumer

Arthaud, Paris, 1975 , pp. 130-133

(24) صموئيل نوح كريمر/ من ألواح سومر/ مصدر سابق/ ص 208
(25) جورج رو/ مصدر سابق/ ص 477
(26) طه باقر/ مقدمة في أدب العراق القديم/ مصدر سابق/ ص 148
(27) سها الأستاذ طه باقر فذكر أن اسم الشاعر الذي كتب هذه القصيدة هو "شبشي . مشري . نرجال" والصحيح هو ما ذكرنا. ويبدو أن سبب هذا السهو هو الخلط بين اسم هذا الشاعر واسم الكاهن الذي كان يقتني ألواح هذه القصيدة ويدعى "كوردي نرجال".
(28) أخذنا نص القصيدة من د. فاضل عبد الواحد علي/ من ألواح سومر إلى التوراة/ مصدر سابق/ ص 380 . 388
(29) أخذنا نص القصيدة من د. فاضل عبد الواحد علي/ سومر . أسطورة وملحمة/ مصدر سابق/ ص 248 . 253 اجتهدنا في إجراء تعديلات طفيفة عليه بالاستفادة من مصادر أخرى، فمعذرة له.
(30) صموئيل نوح كريمر/ من ألواح سومر/ مصدر سابق/ ص 208
(31) هنري فرانكفورت وآخرون/ ما قبل الفلسفة/ ت. جبرا إبراهيم جبرا/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر/ بغداد . القاهرة . بيروت . نيويورك / 1960/ ص 253
(32) هاري ساكز/ عظمة بابل/ مصدر سابق/ ص 492
(33) طه باقر/ مقدمة في أدب العراق القديم/ مصدر سابق/ ص 39
(34) سبينوزا/ مصدر سابق/ ص 256 . 257
(35) نفسه/ ص 316
(36) الكتاب المقدس/ أيوب 1: 6 و 2:1
(37) سبينوزام مصدر سابق/ ص 33 هامش رقم (1)
(38) د. أحمد سوسة/ مفصل العرب واليهود في التاريخ/ مصدر سابق/ ص 347
(39) سبينوزا/ ص 315
(40) نفسه/ ص 33 الهامش رقم (1)
(41) الكتاب المقدس/ النسخة البروتستانتية/ دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط/ ص 616 الهامش رقم (1)
(42) سبينوزا/ ص 315 . 316
(43) الكتاب المقدس/ أيوب 1:1 و1:3
(44) د. جواد علي/ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام/ دار العلم للملايين . بيروت ، مكتبة النهضة . بغداد / 1968/ ص 420
(45) نفسه / ص 632
(46) الكتاب المقدس/ مراثي ارميا 4:21
(47) الكتاب المقدس/ النسخة البروتستانتية/ دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط/ ص 616 الهامش رقم (1) وانظر أيضاً: علي الشوك/ الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة/ دار الأم/ لندن . 1987 هامش ص 33
(48) الكتاب المقدس/ التكوين 36: 1و 8
(49) سبينوزا/ ص 179و 315
(50) الكتاب المقدس/ حزقيال 14: 14 و 20
(51) الرائي دانيال متأخر في الزمن عن حزقيال، ولذا لا يعقل أنه هو المقصود.
(52) راجع هذه الأسطورة لدى أنيس فريحة/ ملاحم وأساطير من رأس شمرا /ط2/ دار النهار . بيروت / 1979/ ص 295 . 336 ولاحظ ما جاء في الهامش رقم (2) من ص 80، وكذلك مقدمة سفر أيوب في النسخة الكاثوليكية من الكتاب المقدس.
(53) سبينوزا/ ص 315
(54) راجع الرواية في سفر التكوين/ الإصحاح (34) بكامله.
(55) الكتاب المقدس (النسخة الكاثوليكية) العهد العتيق/ المجلد الثاني/ أيوب/ ص 5
(56) حياة إبراهيم محمد/ نبوخذ نصر الثاني/ المؤسسة العامة للآثار والتراث . بغداد/ 1986/ ص 32 . 42
(57) ليو أوبينهايم/ بلاد ما بين النهرين/ ط2/ دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد / 1986/ ص 199 . 200
(58) راجع قصة هذه الأسطورة لدى طه باقر/ مقدمة في أدب العراق القديم/ مصدر سابق/ ص 135 . 138
(59) انظر فراس السواح/ الحدث التوراتي والشرق الأدنى القديم/ ط4/ دار علاء الدين . دمشق/ 2000/ ص 290 . 291
(60) د. جواد علي/ مصدر سابق/ ص 328
(61) نفسه/ ص ص 632 . 634
(62) الجاحظ/ الحيوان/ شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده . القاهرة / ط1/ 1938/ ج1/ ص 74
(63) ثعلب/ مجالس ثعلب/ تحقيق عبد السلام هارون/ دار المعارف .

القاهرة/ 1956/ ج2 / ص 411

(64) سبينوزا/ مصدر سابق/ ص 33 الهامش رقم(1)

(65) راجع:

The Holy Bible, American Bible Society, New York, Job 2: 19, pp. 408

وهي الترجمة المعروفة بكونها ترجمة الملك جيمس الأول في أوائل القرن السابع عشر

(66) راجع أيوب 1: 13 . 19 في الترجمتين الكاثوليكية والبروتستانتية

(67) أيوب 42 : 13

(68) نائل حنون/ عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة/ ط2/ دار الشؤون الثقافية . بغداد / 1986/ المبحث الخاص بفكرة الحساب ودار العقاب والثواب/ ص 132 165.

(69) انظر مقدمة سفر أيوب في الترجمة الكاثوليكية للعهد القديم

مسارات النصوص.. مسارات القراءة

مداخل في قراءة النص الشعري

د. زياد الزعبي

للنصوص مساراتها وللقراءة مساراتها، وكل منهما يتشكل عبر سلسلة من العمليات الفكرية والسيكولوجية والإجرائية المعقدة التي تمارسها الذات المبدعة في سبيل إنتاج النص، والذات الناقدة في محاولتها إعادة إنتاجه. وهاتان العمليتان: إنتاج النص "كتابته"، وإعادة إنتاجه "قراءته"، تمثلان نشاطين تجمع بينهما علاقات وخصائص عديدة مشتركة تجعل اللقاء بين "الكاتب والمبدع".

والقارئ/الناقد ضرورة يفرضها النص؛ هذا النص الذي يمكن أن ينظر إليه من حيث تكوينه، ومن حيث تأثيره، ذلك لأن العمل الأدبي له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفني، والآخر الجمالي، والقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ، كما يوضح إيرز (فعل القراءة، ص 27).

وهنا يصبح النص الدائرة المحسوسة التي يلتقي فيها الكاتب والقارئ، وإن كان هذا اللقاء يمثل نقطة انتهاء للأول الذي قدّم منتجاً اكتمل تشكيله وامتلك وجوداً مستقلاً عنه، ونقطة ابتداء للثاني بوصفه الموضوع الذي يبدأ فيه عمله. والنص، من خلال هذه الرؤية، يمثل النقطة التي يتقاطع فيها

فعلا الكتابة والقراءة إنتاجاً واستقبالاً. وهذا أمر يضع أمام المرء خيارين:

. إما الذهاب في مسارات النص ومعاينة بنيته، والبحث في كيفيات تشكله بمادته المتحققة وجوداً في صورته اللغوية الماثلة، وتجاوز هذا إلى البحث في المرجعيات المعرفية المتعددة الأبعاد، والعمليات السيكولوجية والإجرائية الفعالة فيما قبل تكوينه.

. وإما الذهاب إلى محاورة النص وتقصي الكيفيات التأثيرية التي تنبثق منه بوصفه "كوناً" مؤثراً ومتأثراً في الوقت نفسه. وهذا ما عالجته وتعالجه النظريات المتعلقة بفعل القراءة وفاعلية النصوص.

لكن هذا التشعيب الذي يمكن ملاحظته في خطه التاريخي الامتدادي لا يعني أبداً تشعيباً قائماً على التوازي، لأن إمكانيات الالتقاء والتقاطع بين الخيارين السابقين إمكانيات قائمة بالفعل والقوة في الوقت نفسه. فالنص كونته مجموعة العناصر التي يمتلكها المبدع، وفهمه يحتاج إلى امتلاك القارئ عناصر تتقاطع معها.

لقد ركز النقد العربي (القديم) بصورة واضحة على المحورين السابقين، فثمة تركيز ضخم عند عدد كبير من النقاد على الجانب التكويني للنصوص يتمثل في تقصي الجوانب البلاغية الأسلوبية، واتصال أجزاء النص بعضها ببعض، وانتماءات النصوص بحسب تراكيبها إلى القديم أو المحافظة على عمود الشعر، أو إلى المحدث أو الخروج على عمود الشعر. لكننا نجد في الجانب الآخر نقاداً يركزون على البعد "التأثيري" للشعر وهو ما مثلته مجموعة أخرى من النقاد وأشهرهم اثنان: عبد القاهر الجرجاني الذي استقصى التأثير "الجمالي" السحري" على المتلقين استقصاء نظرياً وتطبيقياً فذاً مستخدماً طيفاً واسعاً من المداخل النفسية، والأسلوبية والإدراكية.

وحازم القرطاجني الذي محور اهتمامه، مستنداً إلى مواقف الفلاسفة المسلمين، وبخاصة ابن سينا، على فعل الشعر، بل إنه قد ذهب إلى تعريفه بتأثيره فالشعر عنده "كلام مخيل تنبسط له النفس أو تنقبض".

ويجب التأكيد هنا على أن معظم النقاد الذين عالجوا المحور التأثيري ركزوا بصورة واضحة على أن "التأثير" الشعري فعل شعر ناجم عن تكوينه المتضمن قصدية التأثير. وأن التكوين الفني هو الذي يحدث الأثر الجمالي إن نحن استعملنا مصطلحات ايزر.

وكذلك فإن النقد الحديث قد انشغل بالنصوص الأدبية في مساراتها التكوينية والتأثيرية. فهناك مذاهب نقدية محورت جهودها ورؤاها على قراءة بنية النص، كالدراسات البنيوية والأسلوبية، في حين ذهبت مذاهب أخرى إلى التركيز على تأثر الشعر أو على "فعل الشعر" وهو ما تمثله نظريات القراءة المعاصرة.

/

لنص... القراءة

ثمة علاقة وجود جدلية بين فعلي القراءة والكتابة، فإذا كانت مقولة تيري إيجلتون: "بدون القارئ لا يكون هناك نص أدبي بتاتاً" فإن عكسها أيضاً صحيح، وهو: لا وجود لقارئ دون وجود النص"، وليست المسألة هنا متعلقة بجدل تعاقب الوجود لكل من الكتابة والقراءة، أو النص والقارئ، ولكنها مسألة قارّة في عمليتي الكتابة والقراءة بوصفهما فعلين يشترط كل منهما الآخر، بقطع النظر عن نقاط التقائهما أو اختلافهما. فالنص المكتوب المتجسد "كوناً" مستقلاً لا يتضمن إلا قوى كامنة، أو هو على رأي المناطقة كون بالقوة، وهو ينتظر القارئ نفسه الذي يحتاج نصاً ليتحول من قارئ بالقوة إلى قارئ بالفعل. فالعلاقة بين الطرفين تفاعلية لا تتكون إلا من العنصرين معاً وهما يتبادلان الفعل كل منهما بالآخر؛ ما يفعله النص بالقارئ، وما يفعله القارئ بالنص (انظر ايجتلون 92 ـ 93 الرأي لستانلي فش). ومثل هذه

العلاقة، هذا الفعل المتبادل لا يمكن أن يتم إلا في إطار وجود عناصر فعالة مشتركة لدى الطرفين.

وأود هنا أن أستعمل مصطلح "المرجعيات المعرفية" للإشارة إلى هذه العناصر، وأعني بها كل الطبقات المتعددة والمختلفة من البنى المعرفية المتجسدة في النص، والسابقة في وجودها الجزئي عليه، وكذلك شبيهها أو مثيلها عند القارئ. وهذه المرجعيات المشتركة بين النص والقارئ هي التي تجعل القراءة فنياً وجمالياً أمراً ممكناً. وهذا ما تتحدث عنه نظريات القراءة أو التلقي المعاصرة، وبخاصة مدرسة كونستاس الألمانية.

ولتجاوز التنظير المجرد أضع نموذجاً نصياً ممثلاً للمرجعيات المعرفية التي مكنت من إنتاج النص والتي تمكن من قراءته أو استقباله، وهو للمعري، من قصيدة مشهورة مطلعها:

علانـــي فـــإن بـــيض الامـــاني
فنيت والزمان ليس بفان
ليلتي هذه عروس من الزن
ج عليها قلائد من جمان
هرب النوم عن جفوني فيها
هرب الامن عن فؤاد الجبان
وكان الهلال يهوى الثريا
فهما للوداع متعانقان
قال صحبي في لجتين من
الحندس والبيد إذا بدا الفرقان
نحن غرقى فكيف ينقذنا
نجمان في حومة الدجى غرقان
وسهيل كوجنة الحب في ال
لون وقلب المحب في الخفقان
مستبدا كانه الفارس المعلم
يبدو بمعارض الفرسان
يسرع اللمح في إحمرار كما
تسرع في اللمح مقلة الغضبان
ضرجته دما سيوف الاعادي
فبكت رحمة له الشعريان

هذه أبيات يرسم فيها أبو العلاء المعري معركة كونية تبدأ من الأرض وتمتد لتكون مساحتها السماء. فكيف نستطيع أن نتبين خطوط المعركة وأطرافها ونتائجها، أقصد ابتداءً كيف يمكن لنا أن نقرأ هذا النص؟ نحن بحاجة لتحقيق عملية القراءة إلى مرجعيات معرفية موازية لتلك التي أنتجت النص:

- فلا بدّ أولاً من معرفة لغوية كافية تمكننا من إدراك دلالات الألفاظ مفردة ومركبة.
- ومعرفة بلاغية تكشف عن طبيعة الصور الشعرية ودلالاتها.
- ومعرفة فلكية أسطورية تزيل الأستار عن دلالات الهلال، والثريا، وسهيل، والشعريين، والعلاقات فيما بينهما.
- معرفة دينية وسياقية تظهر خيوط العلاقة بين الاعتراك الكوني الظاهر في النص، والاعتراك السياسي الديني.
- وقدرة ذهنية قادرة على تحليل اللغة والصورة وتفكيكها وإعادة إنتاجها.

وهذه المعارف جميعها شرط لمحاورة النص، وشرط لإيجاد باب أو أبواب للتأويل، وقبل ذلك لفهم النّص والدّخول في عالمه. ودون توافر مثل هذه المعارف يبقى النص والقارئ طرفين مستقلين منفصلين مفتقرين إلى أدوات التفاعل ومواده. ومثل هذا التوصيف ينسحب على كل علاقة بين النصوص وقرّائها، سواءً أكانت هذه النصوص قديمة أم حديثة.

مـ

سار النص ـ
مسار القراءة:

هناك نصوص تأخذنا إلى حيث تريد، وهناك نصوص نأخذها نحن إلى حيث نريد، لكننا في الحالين نمارس فعلاً خلاقاً بعيداً عن الاستسلام أو الإكراه؛ وذلك لأننا ندخل،

في إطار عملية القراءة، في مسارات النصوص أو ندخلها في مساراتنا، وكل ذلك يتم في سياقات مقالية Verbal context، أو سياقات مقامية Situational context، لكنها في مجملها محكومة بالأطر المرجعية للقارئ. المهم في القراءة ألا تسير بمحاذاة النصوص، وألا نشير إليها من بعيد، وألا نكتفي بوصفها شيئاً، بل أن ندخلها، وأن تدخلنا، أن نثريها ونعمقها، وأن تثرينا وتعمقنا، وأن نصبح بعد معاشرتنا إياها غيرنا قبل ذلك، وكذلك هي، في هذه الحال نستطيع أن نفلت من الحكم على القراء النقاد القائل: "إن كل شيء يلمسه النقاد يصبح مسطحاً".

أبو تمام: يوسف وخزائن المال والنساء

هن عوادي يوسف وصواحبه
فعزما فقدما ادرك السؤل طالبه

ترتبط هذه القصيدة بالقصة المشهورة حول غموض شعر أبي تمام وإغلاقه، فقد كانت السبب في مساءلة أبي تمام: لماذا لا تقول ما يُفهم؟ ليجيب: لماذا لا تفهم ما يقال؟ ولعل المرء حين يقف على هذا المطلع يلمح صورة الإحالة . إلى غائب يمتلك شهرة الحضور . وشيوعه الغائب النسوة صاحبات يوسف . كما تتجلى في القصص الدينية، وهذه الإحالة لا تتجاوز أبداً حدود الإشارة الخاطفة. ولذا فإن فهم النّص بدءاً يقوم على فهم القصة المحال عليها، ويستدعي بالضرورة الخروج من النّص الماثل (القصيدة) إلى النّص الغائب، للبحث في دلالته التي استدعت عملية اللقاء/ التقاطع مع النص الحالي، وهذا يعني أن فهم القصيدة يتوقف على فهم القصة المحال عليها، وفهم تأويلها أو دلالتها، ثم العودة . عودة القارئ إلى النّص الرّاهن ليقوم بعملية الربط بين دلالة القصة . في بعدها الديني، كما هي موجودة خارج النّص، بدلالتها في القصيدة ليكتشف أن عملية الإحالة على الخارج تمت في سبيل الدخول إلى مقصد النص.

فالنسوة في مطلع النّص يحملن صورة لدلالة مزدوجة متناقضة، صيغت في صورة طباق بلاغي/ بديعي ينبثق من البعد الدلالي ويتواشج معه. فالنسوة صاحبات يوسف وعدواته في آن معاً. وهذه الصحبة العداوة تستدعي بالضرورة القصة الدينية وشخوصها وحواراتها ونتائجها. وهي التي تنبني على دعوة امرأة العزيز/ النسوة في النّص الديني يوسف إلى المتعة، واللذة... وهي دعوة صاحب يبغي حالة من اللذة والمتعة والسرور الآني... في صورته الأولى.. ولكنه يمثل في الوقت نفسه صورة "السقوط" في المحرم، صورة اللذة التي تقود إلى العقاب/ إلى غضب الله.. وهكذا تتأسس علاقة امرأة العزيز/ النسوة بيوسف على مبدأ اللذة الآنية القائمة على علاقة "الصحبة" في صورتها الأولية الخارجية، والتي تقوم في منتهاها إلى العقاب/ السقوط، الذي لا يوقعنا فيه إلا عدّو... ويوسف يمثل . مؤيداً بالوحي الإلهي . صورة الوعي المطلق بطبيعة العلاقة مع النسوة/ اللواتي دعونه إلى المتعة ظاهرياً وآنياً، ودعونه في الوقت نفسه، جوهرياً وعلى نحو مستمر، إلى السقوط أو الوقوع في الرذيلة، وحلول السخط والعقاب، هذا الوعي يقود إلى رفض اللذة الآنية الظاهرية في سبيل الحفاظ على الذات من السقوط، واستحقاق العقاب... هذا الرفض للمتعة الآنية سيقود إلى الوقوع في غضب وعقاب آنيين يقودان يوسف إلى السجن، والسجن هنا يحمل كذلك صورة محنة وعذاب ظاهريين، ولكن في الوقت نفسه يمثل صورة الحفاظ على الذات من السقوط، والطريق إلى الرضى والثواب والمتعة الدائمة....

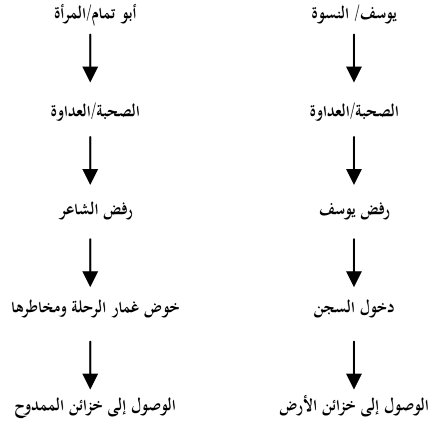
وهنا تتجلى جدلية الصحبة/ العداوة وتحولاتها في قصة يوسف، يوسف يرفض الصحبة القائمة على لذة آنية زائلة تقود إلى عقاب دائم، ويقبل عداء النسوة الذي يقود إلى غضب آني يؤدي إلى متعة وفضيلة دائمة. وهذا الإدراك يقود إلى "السجن أحب إلي....".

على هذا النحو يمكن أن تتم عملية قراءة الشطر الأول من البيت الذي يمثل إحالة إلى قصة مشهورة تملك حضوراً فعّالاً في النفوس/ الجمهور المتلقي.... وبالتالي فإن الإحالة تمثل تعميماً للدلالة وإثراءٍ لها عبر الإحالة، والاستحضار الذي يدمج أبعاد النّص المحال عليه/النص الديني/ التراثي التاريخي في النص الرّاهن، وهنا تحدث عملية الإثراء المتبادل، عبر عملية الحضور الفعال للنّص الماضي في النّص الحاضر...

وبالتالي يمكن للقارئ أن ينتقل إلى عملية إدراك نقاط التقاطع بين النّصين التي لابد من حضورها، لكي يدخل إلى "مقصد النّص"، وهو مقصد مركبة صورته، تنهض على التداعي: تصور النص الديني ودلالاته وامتزاجه بالنص الشعري الراهن ودلالاته وهو ما يتجلى سريعاً في الشطر الثاني من البيت الأول، فعزماً... الذي يمثل صياغة لغوية/صارمة في إيقاعاتها ودلالاتها. فالعزم ضرورة للتغلب على العداوة أو على الصحبة العدوة، التي تجلت صورتها الأولى "قديماً" في يوسف ورفضه الصحبة ـ العدوة ـ رفضاً يقود من آنيّ ممتع إلى عقاب آني، ويتحول من عقاب آني إلى ثواب دائم. ولذا فإن على الشاعر أن يتقمص فعل يوسف مع النسوة/ عليه أن يحزم أمره ويرفض طلب "المرأة المطلقة ودعوتها إلى الراحة وعدم المخاطرة في "الرحيل" الذي قد يكون مهلكاً، لأن الاستجابة إليها خوفاً من مواجهة الرحلة الخطيرة" يعني هلاكاً منتظراً، إذن عليه أن يكرر قصة يوسف مع النسوة ليصل إلى نتائجها. يوسف يصل عبر رفض اللذة ـ الصحبة ـ إلى العقاب/ السجن، ومنه إلى خزائن الأرض. وأبو تمام يرفض، متقمصاً الشخصية اليوسفية، دعوة المرأة إلى الراحة واللذة ويخوض غمار الرحلة ومخاطرها ليصل إلى خزائن المال عند الممدوح".

ولذا فإن قراءة نصّ القصيدة في صورته الكلية يجعل من السهل على القارئ أن يقيم علمية تقابل بين صورة النّص المحال عليه وبنيته/ وصورة النّص الراهن وبنيته، وهو ما يمكن

تجسيده في الخطاطتين المتقابلتين:



وهنا تبدو عملية التوازي الدلالي الذي أقام عليها الشاعر نصه وهي عملية توازٍ بين نصّ غائب محال عليه/ يجب أن يستحضر كي تكتمل صورة النّص الحالي وتقود دلالاته وتتجلى، وبين نصّ حالي ماثل/ يتشكل من بنية محكومة بالتقاليد الفنية الراسخة. لكن التقليد الفني لم يحل دون تخليق بنى دلالية جديدة تنبثق من جدل العلاقة بين الإرث الديني التاريخي الفعّال، وبين النّص الجديد الذي تنحلّ فيه، ليتولد بالتالي نصّ يجمع بين النص الماضي وفاعليته في الحاضر.

٧

تصالح:
النصّ التاريخي
مرهناً

هذه جملة تحمل مخزوناً انفعالياً هائلاً يتدفق من التاريخ السحيق لينسكب في الواقع الراهن، تتدفق في الوجدان الشعبي من خلال فعل "القصة" الجماعي الذي يمجد البطولة والثأر، هذه جملة "كليب" مخطوطة بالدّم، يأخذها أمل دنقل ليجعلها المطلع واللازمة في نصّ شعري مدهش يمتلك فاعلية متجددة من خلال القوة الحيوية التاريخية والشعبية، ومطابقتها

للصورة الراهنة. لقد استطاع أمل دنقل أن يثري النص التاريخي، وأن يعمق ـ من خلاله ـ الإحساس بالواقع الراهن.

لا تصالح على الدّم حتى بدم

لا تصالح، ولو قيل رأس برأس

أكل الرؤوس سواءٌ؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك؟!

ما الذي يفعله هذا النص بالقارئ؟

وما الذي يفعله القارئ بالنص؟

يلمس النص في القارئ مخزوناً قيمياً انفعالياً اجتماعياً كامناً، فيستثيره محدثاً عملية تفاعل ديناميكي محركها التقاطع المرجعي بين محمولات النص وإحالاته الدلالية وبين المخزون القيمي الانفعالي للقارئ، وهنا ندرك أن النص يتجاوز ذاته إلى ما يقع خارجه إلى سياقاته التاريخية وتأثيراتها، وإلى الموقف الراهن الذي ينحل فيه النص التاريخي على نحو يفارق النص فيه تاريخيته، ويفقد الواقع واقعيته، لينشأ من خلال عملية التفاعل بين النص والقارئ موقف إدراكي جديد يوجهه الموقف الراهن الذي يواجهه القارئ. فالقرّاء اليوم يستقبلون: "لا تصالح على الدم حتى بدم" في إطار مشهد الدّم الفلسطيني الذي يحفر في الثرى الفلسطيني: "لا تصالح"، في حين كنا، حين قرأنا القصيدة أول مرّة، نستحضر صورة السادات وهو يصافح ويصالح على الدّم بلا ثمن. وربما يحفظ البدوي المتلقي، البدوي الموتور العبارة، وهو يستحضر "صورة الدم التي لابد أن يثأر لها" بالمفهوم الفردي أو القبلي. ومن هنا تصبح الاستجابة للنص مرتبطة بسياقها التاريخي، أو "بالموقف" الرّاهن للقارئ، مما يجعل النص يتجدد بتعاقب القراءات، والسياقات المقامية التي تتم فيها القراءات. ولعل في هذا إمكانية لمعرفة لِمَ تنجح نصوص شعرية في الانتشار في زمن ما، وفي سياقات معينة، وتأخذ أبعاداً جمالية تأثيرية واسعة، لا تنبثق من بنيتها الفنية، بل من قدرتها على التفاعل مع القراء.

وأودّ أن أشير هنا إلى أن قصيدة لا تصالح لا تعني بالصورة الشعرية وبالأساليب البلاغية، وبالانحراف عن المعهود، إنها تقدم لغة حقيقية تبدو مباشرة، ولكنها في العمق تختزن طاقة تأثير تتجاوز تأثير "المجاز" من خلال قدرتها على التفاعل مع "المخزون" القيمي والانفعالي والاجتماعي للقارئ، فصيغ الاستفهام التقريري الإنكاري المتكرر يتفاعل مع المخزون الوجداني للمتلقي الذي لا يستقبله بصورته النصية المجردة، بل بحمولته التاريخية والثقافية، وبالمواقف الرّاهنة التي تعمقه وتثريه.

ا

لصورة واجهة

النص:

عندما نقرأ نصاً شعرياً مثل مطلع قصيدة "المومس العمياء" للسياب:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق

كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

أو مطلع قصيدة محمود درويش "بيروت":

تفاحة للبحر نرجسة الرخام

فراشـــــــة حجريـــــــة

بيروت شكل الـروح فـي المرآة

وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام

بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام

فإن أول ما يجابهنا هو الصورة وإعادة رسمها، الصورة التي يستثيرها النص بتفعيل قوة المخيلة. فالذي يأخذنا في النص ويشدنا هو الصورة التي لا وجود لها خارجه، وعلينا أن نحاول رؤيتها بعين المخيلة قبل أن ننتقل إلى خطوة أخرى في القراءة. علينا أن نعيد بناء الصورة وإدراك مكنوناتها، والبحث عن العلاقات فيما بينها، علينا على سبيل المثال أن نتخيل: كيف تشرب المدينة في الليل؟ وصورة المصابيح المتفتحة كأزاهر الدفلى.

وتفاحة البحر والفراشة الحجرية.. علينا أن نعاين هذه الصورة قبل الانتقال إلى مرحلة الدلالات. وهنا تمر القراءة عبر قنوات الحواس قبل الوصول إلى العناصر الإدراكية المتصلة بالمرجعيات المعرفية. فالتغريب الاستعاري أو التشبيهي أو المجازي بعامة يمثل القوة الجاذبة الأولى في النص بما تتضمنه من الإثارة، والقدرة على جعل القارئ ينشغل بها هي؛ لإدراك عناصرها، وإيجاد روابط بينها، وإعادة بنائها في صورة كلية موحدة يثقفها حسياً وإدراكياً.

في مثل هذه النصوص تتمثل الوظيفة التي تؤديها اللغة الشعرية في التأثير على القارئ وإدهاشه بما تملك من غرابة وطراءة وألق، وهذا ما يصطلح عليه في الدراسات الحديثة بـ foregrounding. ويشكمل هذا المصطلح اللغة الإيقاعية أو الموسيقى الشعرية التي تكون في بعض النصوص المثير الأول، كما في قول درويش مثلاً:

قمر على بعلبك
ودم على بيروت
يا حلو من صبك
فرساً من الياقوت
قل لي ومن كبك
نهرين في تابوت
يا ليت لي قلبك
لأموت حين أموت

فالقارئ هنا يشغله الإيقاع، واللغة الشعرية المغربة، والتكرار الصوتي المتجلي في التقفية. وهذا ما ركز عليه الشكلانيون الروس ومدرسة براغ اللغوية، التي ربطت تصورها بالمصطلح الأسلوبي المحوري "الانحراف".

وإذا أراد القارئ أن يدرك الفارق بين مدخلي القراءة: المدخل القائم على الإحالة، كما تجلى عند أمل دنقل، والمدخل القائم على الصورة (المرئية والسمعية)، يمكنه أن يضع عبارة: "لا تصالح ولو منحوك الذهب" في مقابل: "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر"، أو "الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل" ليتبين أن تلقي الجملة الشعرية الأولى يستثير القارئ ارتباطها الدلالي في داخله، في حين أنه مع الجملتين الأخريين ينصرف إلى الاهتمام بصورتها بما هي. في الحالة الأولى تكون الاستجابة إدراكية انفعالية، وفي الحالة الثانية تكون الاستجابة حسية تأملية.

لكن القراءة في كل الأحوال تتجاوز صورة الاستجابة لتتحول عبر المعالجة الكلية للنص إلى قراءة منهجية قد تقتصر على

الأبعاد الجمالية التشكيلية المكونة للنص الشعري: الأسلوب، الصور، الموسيقى، التكرار، أو بصورة عامة القراءة الأسلوبية. التي تنشغل بالعناصر التكوينية. وهي في بعض الأحيان تتحول إلى دراسة إحصائية، أو قراءات خارجية للنصوص، لأن الاستعارات والتشبيهات والتكرار، والتقديم والتأخير، والطباق تتوافر في النصوص الشعرية جميعها على اختلاف بينها في الأنساق والكم والنوع. وهذا ما جعل الكثير من الدراسات الأسلوبية تبدو تكراراً مملاً، وتسطيحاً للنصوص. إذ لا يكفي اكتشاف عدد التكرارات والاستعارات والتشبيهات وبيان نوعها، بل لابُدَّ من جلاء الأبعاد الفعالة فيها في داخل النّص نفسه أولاً، وفي علاقتها بالقارئ وأبعادها ودلالاتها الجمالية التأثيرية ثانياً.

وقد يذهب القارئ إلى قراءة الرموز في النّص سواءً أكانت أسطورية، أم اجتماعية، أم فلسفية، وقد طغت مثل هذه القراءات في بعض الفترات التاريخية مستندة في ذلك على موجة من الكتابات الشعرية التي تعاملت بقصدية فنية وأيدلوجية مع هذه المداخل، وانعكست بعد ذلك، بالضرورة، على النقاد وقراءاتهم، وشكلت مناهج ومداخل في القراءات النقدية:

فثمة: نقد تكويني، ونقد اجتماعي، ونقد موضوعاتي ونقد تحليلي نفسي، ونقد ثقافي، وفي مثل هذه المداخل يقف المرء على رؤى فكرية وأيديولوجية وفنية نابعة من المرجعيات المعرفية للقارئ التي توجه هذه القراءات وتقودها في مسار منهجي قد يتصف بالصرامة أحياناً، لكن الإشكال الذي تعاني منه في هذا السياق لا يرتبط بالمداخل والقراءات النقدية كما تتجلى في أطرها الثقافية والفلسفية عند أصحابها الأصليين، ولكن في صورتها الشائهة عند من يتلقفونها فيما بعد دون أدنى معرفة بها.

فنحن، وبخاصة في النقد العربي الحديث، نقرأ تحليلاً أو قراءات نفسية لأشخاص لا يعرفون ما هو علم النفس، ونقرأ دراسات أسلوبية لأشخاص لم يتعاملوا مع "علم الأسلوب"، ونقف على دراسات اجتماعية لقرّاء لم يقرأوا يوماً معنى "الاجتماع"، هذا الوضع هو الذي قاد إلى أن يصبح القرّاء والنقاد والشعراء المبدعون جيوشاً في العالم العربي، وأن يستطيعوا بما يملكون من قوى ردع الجمهور عن الاستماع أو القراءة، لقد أعطى هؤلاء جمهور القرّاء، أو الجمهور الأدبي، إن وجد، جرعة ثلاثية ضد "الثقافة" و"الشعر".

إنني أعتقد أن الاقتراب من الجمهور لا يعني التسطيح، أو الهبوط إلى مستوى العامة، بل رفع هذا الجمهور وشده إلى آفاق أعلى وأرحب، وهو أمرٌ يرتبط بعدم الانفصال عنه من خلال الانغماس في هوس الحداثة في مجتمعات مختلفة، أو التشبث بثقافة اللامعنى انطلاقاً من كون الواقع العربي يجسد مرحلة اللامعنى، مرحلة سريالية السلوك والفكر والإبداع والقراءة، وهذا كما يرى كثيرون تبرير كافٍ للتداوي بالداء.



الإيقاعية القرآنية

في دراسات المحدثين والمعاصرين

د. محمد حرير – الجزائر

توطئة:

الإيقاع: بين المصطلح والمفهوم

إن مصطلح الإيقاع في حقيقة أمره نجده يشمل معظم جوانب الحياة فهو يتمثل في الطبيعة كتوالي الليل والنهار، والشمس والقمر، ومدار الأيام والشهور والسنين؛ كما يتمثل في تلاطم أمواج البحار، وفي جريان الوديان والأنهار؛ كما نلفي الإيقاع أيضاً يتمثل فيما يصدر من الإنسان من قول منظوم أو منثور، وما يطاله من حركات جسمية كنبضات قلبه، وحركات أطرافه، وسريان دمه في جوف شريانه.

وهو بالإضافة إلى هذا "يمثل في جملة من المظاهر، بحيث كان كل شيء يشكل في نفسه، ومع غيره أيضاً إيقاعاً: إذا تكرر على سبيل الانسجام والائتلاف؛ بل إذا تكرر على سبيل التناقض والاختلاف كتعاقب الفصول مثلاً"(1).

إذن الإيقاع يتمظهر ويتجلى في مختلف نواحي الحياة؛ وإذا كان الأمر كذلك، فعبثاً نحاول الوقوف عند حدود ملامحه، ذلك أنه "منذ عهد اليونان الذين كانوا أول من اجتهدوا في تحديده، لا يزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى ومحدثين"(2).

إن جل الدارسين يتفقون على أن الإيقاع (Le Rythme)، هو مصطلح قد تحدر أصلاً من اللفظ الإغريقي

"ريتموس"، (Rythmos)(3). وهو في المعجم العربي مستمد من "وقع المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل"(4)، كما أنه "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، سمى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"(5)، وهو في عرف أهل اللغة يصبح عبارة عن "اتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء أو العزف"(6).

والإيقاع بهذا الذي ذكر، نلفيه يقوم على مبدأ التوافق الحركي والنغمي وفق انسجام وهو بهذا أيضاً يؤول إلى تلك "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحده نغمية عميقة"(7)؛ ومنه الإيقاع بلغة العارفين بفن الموسيقى فهو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"(8).

الإيقاع غير الوزن، وهنا لا بأس أن نشير إلى الفرق بينهما، إذ طالما يختلط الأمر بشأنهما؛ ذلك أن الوزن عندما يتمثل لدى بداية تركيب ما، فإنه "يفتأ قائماً دون أن يصيبه تغيير إلى نهايته، مثله مثل الشكل الميكانيكي؛ في حين نجد الإيقاع أنه خلق جمالي محض"(9).

ومن الذين جعلوا الإيقاع لا يخرج عن دائرة الموسيقى، وكونه يسهل تلمسه وتحسسه في الموسيقى بيسر، نلفي الباحث والناقد، عز الدين إسماعيل، إذ يقول في شأن ذلك: "والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء"(10).

والباحث في التراث الأدبي العربي يلفيه متوقفاً في معظمه على إبداعات فنية يكتنفها الإيقاع المنغم بالموسيقى والألحان. وقد تمثل هذا بداية "بالحداء"، ونهاية بجميل قصائده الطوال"؛ إذ "عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش . ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني . لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر. بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف، المنسرب، المائج، الراقص، الصاخب أحياناً، الهامس أحياناً، والهازج الراجز أحياناً"(11).

هذا الذي ذكرنا، تمثل في منظومتنا العربية: المعجمية منها والأدبية، والتي حاولت إلى حد ما تحديد ملامحه وتبيان جوهره.

أما إذا ما أردنا أن نلتمس ملامح الإيقاع في مفكرة التنظير الغربي؛ فنلفي أنفسنا أمام تعريفات متعددة ومختلفة، فهو في معجم "روبير" (Robert) على سبيل المثال: "عبارة عن تكرار منتظم لأصوات موسيقية هي بدورها تتولد عن تشاكل العناصر مقطعياً عبر سلسلة عناصر الكلام"(12). وهو في معاجم غربية أخرى شبيه بهذا التعريف أو قريب منه.

الإيقاع في القرآن:

تحتم علينا الدراسة في هذا الموضوع (الإيقاع في القرآن) أن نذكر بأن هذه الإيقاعية المنوطة بالدراسة وتتبعها عند المحدثين والمعاصرين أنها ليست بالعمل الفني المقصود لذاته؛ إنها وسيلة لا غير، سخرها الخطاب القرآني العظيم بغية تأدية الغرض الديني المنشود. وإن نحن أو غيرنا رأى تجسد هذه الوسيلة الفنية في نظم القرآن؛ فما ذلك إلا من باب التأليف بين الغرض الديني والغرض الفني الذي يهدف إلى التأثير والتمكين قصد الاستجابة والإذعان. وهو بهذا الأمر، آل إيقاعاً قرآنياً مميزاً جعل منه "تلك الظاهرة العجيبة التي امتاز بها القرآن في رصف حروفه وترتيب كلماته ترتيباً دون كل ترتيب ونظام تعاطاه الناس في كلامهم"(13).

إذن نحن أمام (نظام) تمثل في رصف حروف القرآن وفي ترتيب كلماته، وما هذا الضرب من النظام إلا من معطيات الإيقاع في الخطاب القرآني.

وإن الذي دفع بالاهتمام، وجعله يتزايد نحو مكونات المتن القرآني العظيم بصفة عامة، ونحو إيقاعيته بصفة خاصة، هو خروج هذه الإيقاعية . التي أمدت القرآن بمكانته الخالدة . عن منظومة أشعار العرب، وما ألفوه فيها، فكان أن وجدوا أنفسهم أمام ظاهرة متمثلة في "اتساق القرآن، وائتلاف حركاته وسكناته، ومداته، وغناته، واتصالاته، وسكتاته، ذلك ما يسترعي الأسماع، ويستهوي النفوس بطريقة لا يمكن أن يصل إليها أي كلام آخر من منظوم أو منثور"(14).

ولا يوجد شك يكتنف المتفحص للمتن القرآني العظيم، على أن نظم القرآن، يقوم جمال نسجه على الإيقاع، الأمر الذي جعل الجاحظ ينتبه إلى أهمية دراسة القرآن من حيث أسلوبه، وعجيب نظمه. وفي هذا الشأن نلفي الدكتور محمد زغلول سلام في كتابه: (أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري)، يقول: "قامت في آخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع دراسات جامعة شاملة مستقلة لإعجاز القرآن من ناحية نظمه، وعلى أساس الدرس البياني لأسلوب القرآن، وطرق تعبيره المختلفة، وكانت أصول هذه الدراسات قد نجمت من قبل في دراسات القرآن، وسبقت الإشارة إليها من مثل كتاب (نظم القرآن) للجاحظ"(15).

وانطلاقاً من عنوان دراستنا هذه والمتمثلة في فكرة الإيقاعية القرآنية عند المحدثين والمعاصرين؛ فإن الباحث في المدونة العربية والإسلامية، يعرف كيف خاض العلماء المحدثون والمعاصرون هذه الظاهرة، والتي لا يزال البحث فيها يستجلي أسرارها في الحاضر والمستقبل.

أولاً: الإيقاعية القرآنية في دراسات المحدثين

إن رؤى الكثير من المحدثين في مجال أدبية الخطاب القرآني وإعجازه، وخاصة ما تعلق بالإيقاعية القرآنية، تبين بوضوح أن القرآن العظيم يقوم على جانب من النسج القشيب والنظم البديع، وذلك بنشدانه واحتضانه للإيقاع، ومن أولئك الباحثين نجد الكثير،غير أننا سنقتصر في دراستنا هذه على كل من: الرافعي، وسيد قطب، والدكتور صبحي الصالح، وهذا من باب الاقتصار لا التخير.

ـ مصطفى صادق الرافعي: يعد مصطفى صادق الرافعي من بين أبرز منظري الإعجاز القرآني في العصر الحديث، وذلك نظراً لطبيعة أبحاثه المميزة في هذا الحقل، فهو الباحث الذي استطاع أن يلم ببعض هذا العلم، ومن ورائه قارب إدراك أسرار ما ألمه.

فهو بخوضه لغمار البحث فيما تأتى له من دراسات قرآنية، استطاع أن يأتي على معظم ما يتصل بظاهرة الإيقاع القرآني، انطلاقاً من حروفه وأسرارها، إلى الوقوف عند نظمه في شموليته. وفي هذا الشأن يقول الدكتور عدنان زرزور: "انطلق الرافعي في حديثه عن الإعجاز من الحروف وأصواتها، ثم من الحركة الصرفية واللغوية للألفاظ القرآنية المشتملة على تلك الحروف، حتى ليمكن القول إن عماد حديثه عن إعجاز النظم الموسيقي يعتمد بالدرجة الأولى على الألفاظ أو على الكلمة القرآنية"(16).

والنظم عند الرافعي لا يبلغ هدفه بشكل مؤثر يفي بعنصر الاستجابة والاستهواء؛ إلا بوجود دعامة الإيقاع، يقول الرافعي: "وحسبك بهذا اعتباراً في إعجاز النظم الموسيقي في القرآن، وأنه مما لا يتعلق به أحد، ولا يتفق على ذلك الوجه الذي هو فيه إلا فيه، لترتيب حروفه باعتبار من أصواتها ومخارجها، ومناسبة بعض ذلك لبعضه مناسبة طبيعية في الهمس والجهر، والشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق، والتفشي والتكرير وغير ذلك"(17).

إن السمات البارزة في بنية الخطاب القرآني، لهي ذلك الترتيب في الحروف باعتبار من أصواتها ومخارجها، ومناسبة كل للآخر مناسبة طبيعية: همساً وجهراً، وشدة ورخاوة، وتفخيماً وترقيقاً، وتفشياً وتكراراً.

وإذا ما رمنا تمثل ذلك بآذاننا؛ بله بوجداننا وإحساساتنا، فلنستمع إلى سورة (العاديات)، وهي تتلى علينا كاملة؛ فما من شك أن أول ما يطرق آذاننا هو تلك الحركات والطرقات

المتواليات، كما هو حال "الخيول"، حال ركضها قالباً بقالب.

فلا ريب أن الألفاظ بمنتهياتها المتماثلة في قوله تعالى: ﴿والعاديات ضبحاً، فالموريات قدحاً، فالمغيرات صبحاً، فأثرن به نقعاً، فوسطن به جمعاً، إن الإنسان لربه لكنود، وإنه على ذلك شهيد، وإنه لحب الخير لشديد، أفلا يعلم إذا بعثر ما في القبور، وحصل ما في الصدور، إن ربهم بهم يومئذ لخبير﴾(18).

إن المدار في هذه السورة قائم بشكل جلي ومسموع على خاصية الإيقاع؛ وفي ذلك نلفي الرافعي يؤكد على هذه الخصيصة بقوله: "ولو تدربت ألفاظ القرآن في نظمها، لرأيت حركتها الصرفية واللغوية تجري في الوضع والتركيب، مجرى الحروف أنفسها فيما هي له من أمر الفصاحة، فيهيئ بعضها لبعض، ويساند بعضها بعضاً، ولن تجدها إلا مؤتلفة مع أصوات الحروف، متساوقة لها في النظم الموسيقي، حتى إن الحركة ربما كانت ثقيلة في نفسها لسبب من أسباب الثقل أيها كان؛ فلا تعذب ولا تساغ، ربما كانت أوكس النصيبين في حظ الكلام من الحرف والحركة؛ فإذا هي استعملت في القرآن رأيت لها شأناً عجيباً، ورأيت أصوات الأحرف والحركات التي قبلها قد امتهدت لها طريقاً في اللسان، واكتنفتها بضروب من النغم الموسيقي، حتى إذا خرجت فيه كانت أعذب شيء وأرقه"(19).

ومصطفى صادق الرافعي، إذ يؤكد هذه الخصيصة لم يفتأ يقدم الشاهد تلو الآخر على ما يذهب إليه، ومن ذلك إيراده للفظة (النذر)(*) والتعليق عليها. وفي ذلك يقول: "فإن الضمة ثقيلة فيها . أي لفظة النذر . لتواليها على النون والذال معاً، فضلاً عن جسأة هذا الحرف ونبوه في اللسان، وخاصة إذا جاء فاصلة للكلام، فكل ذلك مما يكشف عنه ويفصح عن موضع الثقل فيه، ولكنه جاء في القرآن على العكس، وانتفى من طبيعته في قوله تعالى: ﴿ولقد أنذرهم بطشتنا فتماروا بالنذر﴾(20)؛ فتأمل هذا التركيب، وأنعم ثم أنعم على تأمله، وتذوق مواقع الحروف وأجر حركاتها في حسن السمع، وتأمل مواضع القلقلة في دال (لقد). وفي الطاء من (بطشتنا)، وهذه الفتحات المتوالية فيما وراء الطاء إلى واو (تماروا)، مع الفصل بالمد... ثم ردد نظرك في الراء من (تماروا)، فإنها ما جاءت إلا مساندة لراء (النذر)، حتى إذا انتهى اللسان إلى هذا انتهى إليها من مثلها، فلا تجف عليه ولا تغلظ، ثم أعجب لهذه الغنة التي سبقت الطاء في نون (أنذرهم)، وفي ميمها، وللغنة الأخرى التي سبقت الذال في (النذر)"(21).

فالرافعي بهذه الرؤية ذات الملمح الإيقاعي الموسيقي في مدارسته لحروف القرآن وألفاظه وعبارته؛ نلفيه يعطي اهتماماً واضحاً لما يسمى بالفاصلة القرآنية، التي يتبدى فيها الجانب الإيقاعي الموسيقي بشكل جلي "فهو لم يفتأ يشير بالطبع إلى هذه الفواصل ويجعلها في جملة الأمور التي أعطت للنظم الموسيقي أبعاده الأخيرة"(22).

إن هذه الأدبية الرائعة التي امتاز بها الخطاب القرآني في منظور الرافعي، تكمن في تلك الأنواع من الإيقاع الراقي "وما هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن، إلا صورة تامة للأبعاد التي تنتهي بها جمل الموسيقى، وهي متفقة مع آياتها في قرار الصوت اتفاقاً عجيباً يلائم نوع الصوت، والوجه الذي يساق عليه بما ليس وراءه في العجب مذهب، وتراها أكثر ما تنتهي بالنون والميم، وهما الحرفان الطبيعيان في الموسيقى نفسها"(23).

ـ سيد قطب: نستطيع أن نؤكد في بداية مبحثنا هذا، بأن ما كتبه سيد قطب من دراسات في مجال القرآن، لهو من بين خير ما كتب في العصر الحديث. هذا على الرغم من كون الرجل لم يؤلف كتاباً بوجه خاص في الإعجاز القرآني؛ بل ولم يتكلم عن فكرة الإعجاز بلفظ صريح في كتابه: (التصوير الفني في القرآن)، وفي كتابه الآخر: (مشاهد القيامة في القرآن)؛ لكن الملتمس لخفايا الكتابين يستشعر بأن مؤلفهما، يؤمن كل الإيمان بفكرة الإعجاز، ويبدو ذلك جلياً وواضحاً من خلال الأمثلة التي يأتي بها من القرآن ليبين من خلالها

إعجازه الفني، في حين نلفيه يصرح باللفظ والعبارة عن إعجاز القرآن في تفسيره: (ظلال القرآن) وبوجه خاص في مواطن تفسيره لآيات التحدي.

غير أن ما يهمنا في هذا هو اهتمامه بخاصية الإيقاع في القرآن، حيث نجد الرجل قد أعطاها بعداً ملحوظاً لا يقل أهمية عن خاصية (التصوير الفني في القرآن)، يقول الدكتور صبحي الصالح في هذا الشأن: "وقد نحا سيد قطب في دراسته للقرآن منحى آخر، فلم تكن مفردات القرآن وحدها شاغلة له بموسيقاها، ولا تراكيب القرآن وحدها مستأثرة باهتمامه بتناسقها وترابطها، وإنما كان نظره مركزاً في الأداة المفضلة للتعبير في كتاب الله. ولقد وجدها في التصوير، وراح يتحدث عنها بأسلوب شعري يستهوي النفوس ويهديها إلى جمال القرآن"(24).

والسيد قطب في أثناء حديثه عن الإيقاع بحكم وجوده في القرآن كان يوعز ذلك إلى أنه من باب جمع بعض مزايا الشعر والنثر التي كانت تعرفها العرب؛ إذ القرآن في رأيه قد "أخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل، والتقفية المتقاربة التي تغني عن القوافي، وضم ذلك إلى الخصائص التي ذكرناها فنشأ النثر والنظم جميعاً"(25).

إن السيد قطب لم يكتف بالتلويح عن احتواء النظم القرآني الإيقاعية من باب وصفها السطحي؛ وإنما نلفيه في الكثير من المرات يقف وقفة المتأمل في هذه الخصيصة التي امتاز بها القرآن ومتتبعاً لأسرارها وحقائق تواجدها بشكلها المتميز، وهو لذلك يقول: "فأما تنوع أسلوب الموسيقى وإيقاعها بتنوع الأجواء التي تطلق فيها؛ فلدينا ما نعتمد عليه في الجزم بأنه يتبع نظاماً خاصاً، وينسجم مع الجو العام باطراد لا يستثنى"(26).

ويدلل على ما يذهب إليه بقوله أيضاً: "وقد نحتاج في ضبط هذه الفروق وتوضيحها إلى قواعد موسيقية خاصة، وإلى اصطلاحات في الموسيقى لا يتهيأ العلم بها لكل قارئ، ولا نحن أيضاً. ولكننا نحسب المسألة أيسر من ذلك إذا نحن اخترنا ألواناً متباعدة، وأساليب متباينة من هذه الموسيقى"(27)؛ بل إنه يتعمق في تحليل هذه الظاهرة الإيقاعية، وذلك بمحاولته لإظهار مرتكزات هذه الإيقاعية، بالإضافة إلى رصد مقوماتها. وكان في معظم تمثلاته لهذا الأمر يتخذ من استحضاره للنصوص القرآنية، الدليل الأقوى على ما يذهب إليه، فهو في تحليله إذ ذاك، يحاول الربط بين جو النص القرآني والإيقاع؛ فيرى بعد تفحص وإمعان أن ذلك الإيقاع ما هو إلا انعكاس للجو العام الذي يطبع الخطاب المدرج فيه، فهو يرى في جو سورة (النازعات)، ذلك الجو المكهرب، السريع النبض، الشديد الارتجاف(28)، والذي ينسجم تمام الانسجام مع إيقاعها، حيث "هذه المقطوعة، السريعة الحركة، القصيرة الموجة، القوية المبنى"(29)؛ كما أنه يرى في جو قوله تعالى: ﴿وقال اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها، إن ربّي لغفور رحيم، وهي تجري بهم في موج كالجبال ونادى نوح ابنه وكان في معزل، يا بني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين، قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء، قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا مَنْ رَحِم، وحال بينهما الموج فكان من المغرقين﴾(30)، ذلك الجو المفعم بالرعب والهول والفزع، والذي ينسجم تمام الانسجام مع إيقاع هذا المقطع القرآني، حيث "أن التكوين الموسيقي للجملة ليذهب طولاً وعرضاً في عمق وارتفاع، ليشترك في رسم الهول العريض العميق، والمدات المتوالية المتنوعة في التكوين اللفظي للآية تساعد في إكمال الإيقاع وتكوينه واتساقه مع جو المشهد الرهيب العميق"(31).

فالإيقاع القرآني في منظور "قطب"، يستحكم فعاليته وجماليته من البنية النصية للقرآن والمؤسسة على الجمالية الأدبية في جميع مظاهرها الفنية؛ فهو ما فتئ ينظر إلى أدبية

القرآن الإيقاعية، على أنها مرتبطة في عمقها بالسياق العام الذي تؤطره السورة القرآنية بما فيها من ألفاظ وعبارات، وما يتصل بهما من مظاهر الحركات والسكنات والمدات وما إلى ذلك.

ـ *صبحي الصالح:* إن الدكتور صبحي الصالح في كتابه: (مباحث في علوم القرآن)، قد تعرض إلى العديد من المباحث في علوم القرآن؛ فهو في مبحث إعجاز القرآن قد عالج مسائل متنوعة تتعلق بأمر الإيقاع وجماليته، ضمن المتن القرآني حيث جاء في فصل سماه بـ (الإعجاز في نغم القرآن)، قوله: "إن هذا القرآن ـ في كل سورة منه وآية، وفي كل مقطع منه وفقرة، وفي كل مشهد منه وقصة، وفي كل مطلع منه وختام ـ يمتاز بأسلوب إيقاعي غني بالموسيقى، مملوء نغماً، حتى ليكون من الخطأ الشديد من هذا الباب أن نفاضل فيه بين سورة وأخرى. أو نوازن بين مقطع ومقطع. لكننا نومئ إلى تفرد سورة منه بنسق خاص، إنما نقرر ظاهرة أسلوبية بارزة نؤديها بالدليل، وندعمها بالشاهد، مؤكدين أن القرآن نسيج واحد في بلاغته وسحر بيانه، إلا أنه متنوع تنوع موسيقى الوجود في أنغامه وألحانه!"(32).

إن الأدبية الإعجازية للقرآن العظيم في منظور الدكتور صبحي الصالح، لهي عائدة إلى فنياته الراجحة في آي القرآن العظيم، فالإعجازية القرآنية عنده تمثلت في جانبها الصوتي الجمالي المشكل من العبارة الموسيقية التي تخللت المتن القرآني ذي الطابع المكي على وجه الخصوص. والدكتور صبحي الصالح بهذه الرؤية يتشكل الإيقاع عنده من أدنى تركيب الذي هو اللفظ؛ بله الحرف، إلى العبارة، ثم إلى السورة ليلي ذلك كله، الخطاب القرآني بوجه عام. وعن اللفظة يقول: "تكاد تستقل ـ بجرسها ونغمها ـ بتصوير لوحة كاملة، فيها اللون زاهياً أو شاحباً، وفيها الظل شفيفاً أو كثيفاً... وحين تتسمع همس السين المكررة تكاد تستشف نعومة ظلها مثلما تستريح إلى خفة وقعها في قوله: ﴿فلا أقسم بالخنس الجواري الكنس، والليل إذا عسعس، والصبح إذا تنفس﴾... وتقرأ قوله تعالى: ﴿فمَنْ زُحْزِحَ عن النار وأُدخل الجنّةَ، فقد فاز﴾، فلا ترى في المعجم غير كلمة "زحزح" تصور مشهد الإبعاد والتنحية بكل ما يقع في هذا المشهد من أصوات... وما أحسب شفتيك إلا منطبقتين استقباحاً واستهجاناً لحال الكافر الذي يتجرع صديده ولا يكاد يسيغه، في قوله: ﴿ويُسقى من ماءٍ صديد، يتجرعه ولا يكاد يسيغه﴾... ولا أحسبك إلا مستشعراً عنف لفظة الكبكبة في قوله: ﴿فكبكبوا فيها هم والغاوون﴾ حتى لتكاد تتصور أولئك المجرمين يكبون على وجوههم أو على مناخرهم، ويلقون إلقاء المهملين، فلا يقيم أحد لهم وزناً!"(33).

إنه الاهتمام من طرف الدكتور صبحي الصالح بالإيقاعية القرآنية التي تمثلت عنده في الموسيقى المنغمة المبثوثة في متن القرآن العظيم، انطلاقاً من الحرف إلى السورة إلى الخطاب القرآن ككل.

ثانياً: الإيقاعية القرآنية في دراسات المعاصرين

من الواضح لدى كل من تأمل دراسات القدامى، وحتى الكثير من المحدثين في شأن الإعجاز القرآني، أن ملامساتهم لحقائق نظم القرآن العظيم، كانت ملامسات عن بعد في أغلبها(**).

غير أن البحث في ميدان الدرس الإعجازي لدى المعاصرين، لم يسر في نهج ما رسمه القدامى في شأن رؤيتهم الأدبية والقرآنية؛ وإنما اتخذ منحى آخر، ولعل هذا من الأمور الطبيعية، حيث أن العصر،هو عصر المقاربات والقراءات المتنوعة، والتي كانت في معظمها مقاربات وقراءات ذات اتجاهات فنية خالصة(***).

وإذا ما حاولنا أن نحصر مثل هذه الدراسات؛ فإننا لا نستطيع فعل ذلك، وذلك لما نراه من اجتهادات كثيرة في هذا الميدان، والتي هي في حقيقة الأمر ذات شأن ورؤية فاحصة، ما فتئت تقارب المتن القرائي، بتخريجات أقل ما يقال عنها،

إنها عبارة عن نفحات ثورت الخطاب القرآني، فوقفت بذلك عند أدبياته، فأدركت فاعليته وأظهرت جماليته.

ولأجل استيضاح هذا الأمر، ومحاولة للكشف عن بعض من هذه المقاربات؛ فإن المقام لا يسمح لنا بالوقوف عند البعض منها، أو حتى بذكرها؛ وعليه، يتحتم علينا أن نكتفي بالعرض لمؤلفين، باعتبارهما شاهدين على ما ذهبنا إليه، ونخص بذكر ذلك: كتاب: (التعبير الفني في القرآن) للدكتور: بكري شيخ أمين، وكتاب: (النبأ العظيم . نظرات جديدة في القرآن .) للدكتور: محمد عبد الله دراز.

1 ـ كتاب: (التعبير الفني في القرآن): يقع هذا الكتاب في خطة مقسمة إلى ستة أبواب، مقسمة بدورها إلى فصول عديدة. وما يهمنا من هذه الخطة، هو الباب الخامس والسادس.

ففي الباب الخامس الذي احتوى بدوره على فصل أسماه: (المفردة القرآنية)؛ ومما جاء فيه قوله: "تمتاز المفردة القرآنية بميزات ثلاث رئيسية:

1 . جمال وقعها في السمع.

2 . اتساقها الكامل على المعنى.

3 . اتساع دلالاتها لما تتسع له عادة دلالات الكلمات الأخرى"(34).

إذن، من خلال "المفردة" تتضح إشارته للناحية الفنية في الخطاب القرآني العظيم؛ إذ أتى على جميع العناصر المكونة والمشكلة للإيقاع القرآني، وهي: الجمال، والوقع، والاتساق.

وهو لا يكتفي بمجرد الإشارة إلى ذلك؛ وإنما يذهب في كل مذهب باسترفاد الشاهد من المتن القرآني، حيث يقول فيما يقدمه من تطبيق: "اقرأ قوله تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله أثاقلتم إلى الأرض﴾، وادرس الأداء الفني الذي قامت به لفظة "أثاقلتم" [بتشديد الثاء] بكل ما تكونت به من حروف، ومن صورة ترتيب هذه الحروف، ومن حركة التشديد على الحرف اللثوي "الثاء" والمد بعده، ثم مجيء القاف الذي هو أحد حروف القلقلة، ثم التاء المهموسة، والميم الذي تنطبق عليه الشفتان ويخرج صوتها من الأنف، ألا تجد نظام الحروف، وصورة أداء الكلمة ذاتها أوحت إليك بالمعنى، ألا تلحظ في خيالك ذلك الجسم المثاقل، يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم في ثقل؟ ألا تحس أن البطء في تلفظ الكلمة ذاتها يوحي بالحركة البطيئة التي تكون من المثاقل؟ جرب أن تبدل المفردة القرآنية، وتحل محلها لفظة "تثاقلتم"، ألا تحس أن شيئاً من الخفة والسرعة والنشاط أوحت به "تثاقلتم" بسبب رصف حروفها وزوال الشدة، وسبق التاء قبل الثاء؟"(35).

إن المتمعن في مثاله التطبيقي هذا، ليجد نفسه أمام أركان جوهرية ساهمت في صنع هيكل تلك الآيات فنياً؛ إذ صفات الحروف من جهر وهمس وغنة، انبثقت من حرف "الميم"، وقبل هذا حركة التشديد وترتيب الحروف.. لهي من المكونات الأساسية للعملية الإيقاعية.

وفعلاً، إذا أعدنا الكرة ثانية إلى الآية السابقة الذكر لمحاولة التأمل فيها ملياً؛ فإننا نتخيل وكأن الأمر أمامنا ماثل، كيف كانت الحالة التي كان عليها الممتنعون للذهاب والمشاركة في غزوة من غزوات النبي ﷺ. فرفضهم المشاركة في الغزوة(****)، جعلهم يتباطؤون ويتكاسلون ويتراخون بحركات ثقيلة كأن أجسادهم لا تستطيع مبارحة الأرض، وكل ذلك لعدم رغبتهم في القتال؛ فكان على آلة التعبير الممكنة للمعنى أن تعكس ذلك المشهد؛ فكان الإيقاع المتثاقل والبطيء هو الآخر؛ قد تجسد في طبيعة تلك الحروف من حيث الترتيب الذي هو الآخر يأخذ من الوقت بعض الشيء، وكذلك الشدة في حرف "الثاء". والتي أتى بعدها أحد حروف القلقلة وهو "القاف"، ثم "التاء" المهموسة، لتختم "بالميم" ذات الغنة. فلفظة "أثاقلتم" بعبارة أخرى توحي بتردد القوم وتراجعهم في اتخاذ الموقف في المشاركة في القتال؛ كما توحي أيضاً؛ بله تكشف عن قرار القوم بعدم المشاركة البتة في الغزوة. وقد يكون لحرف "الميم" المسبوق بالضم في هذا الشأن الدور البارز حيث الضم والإغلاق المترجم عن رفضهم التام.

إن تركيز الدكتور بكري شيخ أمين وغيره من العلماء على الإيقاعية القرآنية، مردها إلى إيمانهم العميق لما تحدثه من تأثير في الوجدان وما تحدثه من اهتزاز للمشاعر أيضاً. ولا أدل على ذلك من إيمان كثير من الناس بهذا الدين الجديد، وذلك لما تحسسوا بما في القرآن العظيم من تناغم وتناسب وتناسق وإحكام. ولذلك، فالتناسق في نظر الشيخ أمين هو اتساع القرآن وائتلاف حركاته وسكناته ومداته وغناته واتصالاته وسكتاته. ذلك ما يسترعي الأسماع، ويستهوي الأنفاس، بطريق لا يمكن أن يصل إليه أي كلام آخر، من منظوم أو منثور. وبيان ذلك، أن من ألقى سمعه إلى مجموعة القرآن الصوتية، وهي مرسلة على وجه السذاجة في الهواء، مجردة من هيكل الحروف والكلمات؛ كأن يكون السامع بعيداً عن القارئ يشعر من نفسه . ولو كان أعجمياً . بأنه أمام لحن غريب، وتوقيع عجيب، يفوق في حسنه وجماله كل ما عرف من توقيع الموسيقى، وترنيم الشعر. وهذا الجمال الصوتي، والتناسق الفني، والإيقاع الموسيقي، هو أول شيء أحسته الأذن العربية يوم نزل القرآن وتلاه الرسول ﷺ"(36).

أما تناسق حروف وألفاظ القرآن الكريم؛ فأمرها عنده عجيب، "ذلك أنك إذا استمعت إلى حروف القرآن خارجة من مخارجها الصحيحة، تشعر بتناسق رصف الحروف بعضها بجانب بعض، في الكلمات والآيات، هذا حرف ينقر، وذاك يصفر، وهذا يخفى وذاك يظهر، وهذا يهمس، وذاك يجهر، ومن هنا يتجلى جمال لغة القرآن، حيث خرج إلى الناس في هذه المجموعة المختلفة المؤتلفة، الجامعة بين اللين والشدة، والخشونة والرقة، والجهر والخفية على وجه دقيق محكم... وهذا التناسق الذي لا يمكن التعبير عنه، وهذا النظام الصوتي، وهذا الجمال اللغوي. كانت سوراً منيعاً لحفظ القرآن بحيث لو داخله شيء من كلام الناس لاعتل مذاقه، واختل نظامه"(37).

إن القرآن العظيم من خلا هذا النص، ما فتئ يتخذ لأجل تأدية مقاصده، اختيار الألفاظ ذات الإيقاع المؤثر، وهو أمر لا نجده في غير القرآن، وذلك لفعل هذا التناسق، وذاك الاتساق...

هذا كل ما احتواه الفصل الأول من دراسته، وإذا ما رمنا تصفح الفصل الخامس من الباب الخامس؛ فإننا نتلمسه يواصل دراسته بالرؤية نفسها التي باشر بها الفصل الأول من الباب نفسه، فحديثه عن الفاصلة القرآنية في هذا الفصل، يتضح منه مدى اتجاه الخطاب القرآني نحو بناء جمله وعبارته ذات البنى الإيقاعية المتنوعة. إن الفاصلة القرآنية عنده "ترد وهي تحمل شحنتين في آن واحد: شحنة من الوقع الموسيقي، وشحنة من المعنى المتمم للآية. ولو أمعنا النظر في فواصل القرآن، ودرسنا الحروف التي يكثر ورودها فيها، ولا سيما في خاتمتها؛ لوجدنا حرف النون، والميم، والألف، والواو، والياء. هذه الحروف جميعها تحمل لحناً إيقاعياً لا يتوافر في الحروف الأخرى، ثلاثة منها تستعمل للمدود... وحرفان سهلا المخرج فيهما غنة محببة... تلك هي شحنة النغم"(38).

إن دراسة الدكتور بكري شيخ أمين للحروف المشكلة للفاصلة القرآنية، تعبر عن حضور الجانب الجمالي المتمثل في الإيقاع ضمن الخطاب القرآني، هذا الجانب الذي ما فتئ يعد أحد الطرق الكثيرة في تأدية المعاني والمقاصد وتمكينها.

وهو في حديثه عن الفاصلة القرآنية، لا يتحدث عنها باعتبارها غاية في حد ذاتها؛ وإنما يحاول ربط أمرها بما تحمله من معنى؛ كما يحاول أيضاً الكشف عن الانسجام الحاصل بين إيقاعها الخارجي وإيقاعها الداخلي،وكأن الفاصلة بذلك، تكون عامل تمكين القصد والمعنى واستقرارهما في نفسية المتلقي؛ وفي ذلك نجده يقرر بأن "ما انتهت آية قرآنية إلا بفاصلة ملائمة كل الملائمة لمعناها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في مكانها، غير نافرة ولا قلقة"(39).

وإذا حاولنا الوقوف عند عمله الإجرائي الذي به كشف عن الإيقاع وجماليته في آيات القرآن العظيم؛ فقد نجد ذلك متجسداً في الباب السادس من دراسته، وهو لأجل بلوغ

مقصده في الإيضاح؛ نلفيه يختار ثلة من النصوص القرآنية يتجسد فيها الإيقاع بشكل جلي وواضح.

وفي ذلك نجده ينتخب مقاطع من سورة الإسراء يقدمها أنموذجاً لما يذهب إليه في إبراز طبيعة الإيقاعية القرآنية؛ ففي النص الذي يقول فيه الله تعالى: ﴿وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا، إمّا يبلغنّ عندك الكِبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أُفٍّ ولا تنهرهما وقلْ لهما قولاً كريماً، واخفضْ لهما جناحَ الذّلِ من الرحمة وقل ربِّ ارحمهما كما ربياني صغيرا، ربكم أعلم بما في نفوسكم، إن تكونوا صالحين فإنه كان للأوابين غفورا، وآتِ ذا القربى حقّه والمسكينَ وابنَ السبيل ولا تبذر تبذيراً، إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين، وكان الشيطان لربه كفورا، وإما تعرضن عنهم ابتغاء رحمة من ربك ترجوها فقل لهم قولاً ميسوراً، ولا تجعل يدك مغلولةً إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً، إن ربك يبسط الرزق لمن يشاء ويقدر، إنه كان بعباده خبيراً، بصيراً"(40).

يعلق الدكتور بكري شيخ أمين على هذه المقاطع القرآنية بقوله: "أما تلك النغمة الموسيقية ففيها الهدوء أكثر مما فيها الضجة والعنفوان، ولقد تكونت من عناصر عدة: من المفردات أولاً، ونظم هذه المفردات ثانياً، والمدود ثالثاً، والحركات رابعاً.. ومن هذه الفواصل الإيقاعية المنسجمة.. صغيراً، غفوراً، تبذيراً، كفوراً، ميسوراً، محسوراً، بعيداً..."(41) فهو في نصه المنتخب هذا يقف عند وظيفة المدود الواضحة، محاولاً إبراز دورها الإيقاعي. وقبل ذلك، نلفيه أيضاً قدم أنموذجاً آخر من سورة أخرى، هي سورة الزخرف؛ فانتخب منها قوله تعالى: ﴿ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سُقُفاً من فضة ومعارج عليها يظهرون، ولبيوتهم أبواباً وسُرُراً عليها يتكئون وزُخْرفاً وإنْ كلُّ ذلك لما متاعُ الحياة الدنيا والآخرةُ عند ربك للمتقين، ومَنْ يَعْشُ عن ذكر الرحمن نُقيّضْ له شيطاناً لهو فهو قرين، وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون حتى إذا جاءنا قال يا ليت بيني وبينك بُعْدَ المشرقين فبئس القرين. ولن ينفعكم اليوم إذ ظلمتم أنكم في العذاب مشتركون، أفأنت تُسمع الصُمّ أو تهدي العُمْيَ ومَنْ كان في ضلال مبين. فإمّا نذهبنّ بك فإنّا منهم منتقمون. أوْ نُرينك الذي وعدناهم فإنّا عليهم مقتدرون. فاستمسكْ بالذي أُوحي إليك إنك على صراط مستقيم"(42).

ولنترك الدكتور بكري شيخ أمين وحده يعلق على هذه المقاطع القرآنية قائلاً: "تأمل ما في الآيات من وقع مطرب، وانظر بقلبك أثر هذه الفواصل: ومعارج عليها يظهرون... يتكئون... للمتقين... مهتدون... القرين... مشتركون...مبين... مقتدرون... مستقيم، واللحن المنسجم، والموسيقى التصويرية، والإيقاع الرتيب المنظم، كان مما حملته تلك الفواصل... وفي هذه الآيات تلك "الأنوماتوبيا" (*****) واضحة في هذا التماوج الراقص، الرخي، الناعم، الصادح... فالكلمات حملت الموسيقية والمعنى المتفق وهذه الموسيقة: غني راقص، حياة باذخة، أموال طافحة، ونعيم لذيذ. وإلى جانب هذه المعاني، تلك الغنات بالنونات، والمدات في الحروف اللينة، والانسياب في الأصوات كالانسياب في الحياة واللذات..."(43).

غير أن النص المنتخب الذي تتجلى فيه الإيقاعية القرآنية بشكل واضح، هو اختياره قبل أنموذج سورة الزخرف وسورة الإسراء، لمقاطع من سورة القلم، التي يقول فيها الله تعالى: ﴿ن، والقلم وما يسطرون، ما أنت بنعمة ربك بمجنون، وإن لك لأجراً غير ممنون، وإنك لعلى خلق عظيم، فستبصر ويبصرون بأيهم المفتون، إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله، وهو أعلم بالمهتدين، فلا تطع المكذبين، ودوّا لو تُدهن فيُدهنون، ولا تطعْ كلّ حلاّف مهين، همّازٍ مشّاء بنميم، منّاع للخير مُعْتَدٍ أثيم، عُتُلٍّ بعد ذلك زنيم، أن كان ذا مال وبنين إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين سنسمه على الخرطوم﴾(44).

في هذا النص نلفي الدكتور بكري شيخ أمين، يضع يده على تجليات الإيقاعية فيه مشيداً بالفواصل التي انتهت بها المقاطع ليبرز دور الإيقاع فيها؛ فيقول في ذلك: "أن الفواصل انتهت على الشكل التالي (ون= سبع مرات، ين = خمس مرات، يم= أربع مرات، وم= مرة واحدة)، كل الفواصل السبع عشرة تنتهي بمدود، إضافة إلى مدود أخرى تنبع من قلب النص "نون"، ما أنت، لعلى، فلا، ولا، ودّوا، حلاّف، همّاز، مشّاء، منّاع، ذا مال، إذا، تُتلى،آياتنا، قال: أساطير" اقرأ ﴿يسطرون﴾ ومد الراء بالضم... ثم اقرأ ﴿ما أنت﴾ ومد الميم بالفتح... وهكذا افعل في المدود الأخرى أفلا تلاحظ الصوت قد انسجم مع الصورة... إن أسلوب القرآن صوت وصورة وهذا الانسجام الهائل من أول القرآن إلى آخره هو الإعجاز الحق"(45).

إن دراسة الدكتور بكري شيخ أمين، لمن الدراسات التي تدعو إلى الوقوف عندها؛ فهو بهذه المقاربة حاول أن يقف عند حقيقة الإعجاز المتمثلة في الإيقاعية من جهة الانسجام بين الصوت والصورة، هذه الإيقاعية التي يستجلي أمرها من داخل النص وعمقه، لا من خارجه، حتى لا يتيه عنها الدارسون ويتعللون بالتشبيهات والاستعارات.

2 . *كتاب: (النبأ العظيم: نظرات جديدة في القرآن):*

هذا الكتاب لصاحبه الدكتور: محمد عبد الله دراز، وهو عبارة عن مجموعة من البحوث مجتمعة في حقل الدراسات القرآنية قدمها المؤلف أصلاً إلى طلبة التفسير بكلية أصول الدين بالجامع الأزهر. أراد بها ـ كما يؤكد هو نفسه في خطبة كتابه ـ أن تبعث كتاب الله بحليته وخصائصه، وأن يرفع النقاب عن جانب من الحقائق المتصلة به، وأن يرسم الخطة التي ينبغي سلوكها في دراسته. وهو في ذلك قد باشر في دراسته هذه شيئاً من التفصيل والتحليل وشيئاً من التطبيق والتمثيل كذلك. وتأسيساً على ذلك، فقد قسم كتابه إلى مبحثين، حيث احتل المبحث الثاني من الحيز، جل محتوى الكتاب؛ إذ قسم مبحثه الثاني إلى أربع مراحل، اتخذت هي الأخرى مجموعة كبيرة من الفروع والعناصر.

وما يهمنا نحن في حديثنا عن الموضوع، هو المرحلة الرابعة من مبحثه الثاني، والتي اختصت بالدراسة، البحث في جوهر وحقيقة مصدر القرآن وطبيعته فكان بذلك أن وقف عند نواحيه الإعجازية، يقول الدكتور دراز: "أول ما يلاقيك ويستدعي انتباهك من أسلوب القرآن الكريم، خاصية تأليفه الصوتي في شكله وجوهره"(46).

إن صاحب الكتاب يلفت نظرنا إلى الاتساق والائتلاف الذي يتميز به القرآن؛ إذ هو الذي من شأنه أن يلاقي الأسماع ويستدعي الانتباه، غير أن ذلك لا يتم إلا بالنغم الموسيقي، وأي نغم موسيقي، إنه النغم الذي لا تمجه الأسماع، ولا تمله الطباع، وذلك لتنوع وحداته الإيقاعية وتجددها، وهو بكل ذلك يدفعنا إلى إجراء تجربة ميدانية، فيقول: "دع القارئ المجود يقرأ القرآن يرتله حق ترتيله نازلاً بنفسه على هوى القرآن، وليس نازلاً بالقرآن على هوى نفسه، ثم انتبذ منه مكاناً قصياً لا تسمع فيه جرس حروفه، ولكن تسمع حركاتها وسكناتها، ومداتها وغناتها، واتصالاتها وسكتاتها، ثم ألق سمعك إلى هذه المجموعة الصوتية وقد جردت تجريداً وأرسلت ساذجة في الهواء، فستجد نفسك منها بإزاء لحن غريب لا تجده في كلام آخر لو جرد هذا التجريد، وجود هذا التجويد"(47).

والدكتور محمد عبد الله دراز، لأجل تقرير حقيقة كون القرآن العظيم اتسم بجماليته الإيقاعية؛ نراه يتساءل كما يتساءل غيره: "لماذا كانت العرب إذا اختصمت في القرآن قارنت بينه وبين الشعر نفياً وإثباتاً، ولم تعرض لسائر كلامها من الخطابة وغيرها؟"(48). ثم ما فتئ نراه يجيب عن هذا السؤل. بإجابة تؤكد مكانة الجمال التوقيعي في لغة القرآن التي لا تخفى على أحد قد سمعه أو قرأه من العرب، بله من الذين لا

يعرفون لغة العرب، فيقول: "إن أول شيء أحسته تلك الأذن العربية في نظم القرآن، هو النظام الصوتي البديع التي قسمت فيه الحركة والسكون تقسيماً منوعاً يجدد نشاط السامع لسامعه، ووزعت في تضاعيفه حروف المد والغنة توزيعاً بالقسط يساعد على ترجيع الصوت به وتهادي النفس فيه آنا بعد آن"(49).

وانطلاقاً من هذا، فإننا لا نتعجب إذن أن العرب إذا اختصمت في القرآن، قارنت بينه وبين الشعر؛ إذ الهزة التي وجدتها في إيقاعيته، لا نجد شيئاً منها إلا في الشعر. غير أنها ـ أي العرب ـ ما تفتأ أن ترجع إلى نفسها لتنفي هذه الصفة عنه(******).

إن الميزة الواضحة في بنية الخطاب القرآني، لهي تلك الحروف الخارجة من مخارجها الصحيحة، والتي تطرق السمع، فتجيء منه لذة أخرى في نظم تلك الحروف.. هذا ينقر، وذاك يصفر، وثالث يهمس، ورابع يجهر.. وآخر يحتبس عنده النفس..(50).

إن هذه الإيقاعية التي اختص بها القرآن العظيم، لهي من منظور الدكتور عبد الله دراز، بمثابة العامل الأساس لحفظ وبقاء الأسرار الإلهية، وفي شأن ذلك نلفيه يقول: "انظر كيف جعل الله باعثة الغذاء رابطة المحبة قواماً لبقاء الإنسان فرداً وجماعة، فكذلك لما سبقت كلمته أن يصون عليها نفائس العلوم التي أودعها هذا الكتاب الكريم، قضت حكمته أن يختار لها صواناً يحببها إلى الناس بعذوبتها، ويغريهم عليها بطلاوته، ويكون بمنزلة "الحداء" يستحث النفوس على السير إليها، ويهون عليها... لا جرم اصطفى لها من هذا اللسان... ذلك القالب العذب الجميل. ومن أجل ذلك سيبقى صوت القرآن أبداً في أفواه الناس وآذانهم ما دامت فيه حاسة تذوق وحاسة تسمع"(51).

خاتمة:

وفي نهاية دراستنا هذه للإيقاعية القرآنية ضمن أدبية الخطاب القرآني عند المحدثين والمعاصرين؛ فإن المقاربة في هذا الموضوع لا يمكن حصرها كلها، كما أن الأمر في هذا الشأن، لا يتأتى إلا بتجنيد جهود الأجلاء وخاصة منهم أهل المعرفة والعلم بحقول الدراسات القرآنية، وجعل هذه الجهود بالتالي منطلقات للمقاربات الإعجازية في مجال البحث عن الإيقاعية القرآنية وجمالياتها؛ ذلك بأن نظام القرآن الصوتي، بكل ما يحمله من اتساق وائتلاف في حركاته وسكناته، ومداته وغناته ليسترعى الأسماع، وليستهوي النفوس، وآية ذلك: "أن من ألقى سمعه إلى مجموعة القرآن الصوتية... يشعر من نفسه ولو كان أعجمياً لا يعرف العربية، بأنه أمام لحن غريب وتوقيع عجيب، يفوق في حسنه وجماله كل ما عرف من توقيع الموسيقى وترنيم الشعر، لأن الموسيقى تتشابه أجراسها وتتقارب أنغامها فلا يفتأ السمع أن يملها، والطبع أن يمجها، ولأن الشعر تتحد فيه الأوزان وتتشابه القوافي في القصيدة الواحدة غالباً وإن طالت، على نمط يورث سامعه السأم والملل، بينما سامع لحن القرآن لا يسأم ولا يمل، لأنه ينتقل فيه دائماً بين ألحان متنوعة، وأنغام متجددة، على أوضاع مختلفة يهز كل وضع منها أوتار القلوب، وأعصاب الأفئدة"(52).

وإذا ما حاول البعض ممن يدركون أسرار الموسيقى وجوهرها النفسي، يطمئنون إلى ما ذهب إليه ممن عرضنا لرؤاهم في نظم الإيقاع القرآني؛ فليحاولوا البحث في الفنون العربية بجملتها عن شيء يعدل هذا النظم الذي هو جبلة في حروف وألفاظ وعبارات وسور الخطاب القرآني.



الإحالات والهوامش:

(1) مرتاض، عبد الملك. نظرية القراءة . تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية . د. دار الغرب للنشر والتوزيع. الجزائر . 2003 . ص: 226.

(2) محمد، المسعدي. الإيقاع في الشعر العربي. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس. 1986 . ص: 5.

(3) ينظر في ذلك:

Paul Robert، Le Robert، Dictionnaire alphabètique et analogique de la langue fancaise، socicaise، sociètè du Nouveau Littrè Le Robert، Paris XI. Tome: 06، p. 66 (Rythme).

(4) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري. لسان العرب: طبيعة مصورة عن طبقة بولاق. الدار المصرية للتأليف والترجمة. ج 10 . ص: 284.

(5) المصدر نفسه. ج 10 . ص: 290.

(6) د. خليل، الجر. لاروس . المعجم العربي الحديث . مكتبة باريس 6". 1973 . ص: 205.

(7) د. كمال، أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي: دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية. 1981 . ص: 230.

(8) المرجع نفسه . ص: 231.

(9) Jean, Cohen, Structure du langage poètique, Flammation, Paris, 1966. p. 42.

(10) د. عز الدين، إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي . عرض وتفسير ومقارنة .. دار الفكر العربي. القاهرة. 1412هـ . 1992م . ص: 187.

(11) د. كمال، أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي. . ص: 43.

(12) Paul Robert, Le Robert, Dictiommaire alphabètique et analogique de la langue francaise, Tome: 06, p. 99 (Rythme).

(13) الزرقاني، محمد عبد العظيم. مناهل العرفان في علوم القرآن. دار المعرفة. بيروت . لبنان. الطبعة الثانية 1944 هـ . 2001م. ج 2 . ص: 194.

(14) د. أمين، بكري شيخ. التعبير الفني في القرآن. دار الشروق. الطبعة الرابعة 198 . . ص: 185.

(15) د. محمد، زغلول سلام. أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري. دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية 1961 . ص: 232.

(16) د. عدنان، زرزور. القرآن ونصوصه. مطبعة خالد بن الوليد. 1980 . ص: 208.

(17) الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. دار الكتاب العربي. بيروت . لبنان . ص: 215.

(18) سورة العاديات (كاملة).

(19) الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. ص: 227.

* التي هي جمع نذير.

(20) سورة القمر، الآية: 36.

(21) الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية . ص: 227 . 228.

(22) د. عدنان، زرزور. القرآن ونصوصه. ص: 209 . 210

(23) الرافعي، مصطفى صادق. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية . ص: 216 . 217.

(24) د. الصالح، صبحي. مباحث في علوم القرآن. دار العلم للملايين. بيروت . لبنان. الطبعة الثالثة عشر 1981. ص: 319.

(25) سيد، قطب. التصوير الفني في القرآن. دار الشروق. الطبعة الرابعة عشر 1413 هـ . 1993 م . ص: 102 . 103.

(26) المرجع نفسه. ص: 110.

(27) المرجع نفسه. ص: 110 . 111.

(28) ينظر: المرجع نفسه. ص: 111.

(29) المرجع نفسه. ص: 111.

(30) سورة هود،الآية: 41 . 43.

(31) سيد، قطب. التصوير الفني في القرآن. . ص: 113.

(32) د. الصالح، صبحي. مباحث في علوم القرآن. . ص: 334

(33) المرجع نفسه. ص: 335 . 336.

** قد يستثنى من ذلك، جهود عبد القاهر الجرجاني، الذي حاول بإبداعه الملحوظ، أن يقف عند معنى الإعجاز، وأن يدرك كنهه من خلال مؤلفاته: (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة)، و(الرسالة الشافية).

*** نحسب أن سيد قطب في كتابيه: (التصوير الفني في القرآن)، و(مشاهد القيامة في القرآن) وإشارات أخرى لها علاقة بالموضوع موجودة في كتابه: (مهمة الشاعر في الحياة)، وكتاب: (النقد الأدبي: أصوله ومناهجه)، قد أرسى قواعدها بشكل جلي.

(34) د. أمين بكري شيخ. التعبير الفني في القرآن. . ص: 181

(35) المرجع نفسه. ص: 182.

**** يقصد بذلك غزوة تبوك.

(36) المرجع نفسه. ص: 185 . 186 .

(37) المرجع نفسه. ص: 186.

(38) المرجع نفسه. ص: 203.

(39) المرجع نفسه. ص: 204.

(40) سورة الإسراء، الآية: 23 . 30.

(41) د. أمين، بكري شيخ. التعبير الفني في القرآن: . ص: 287

(42) سورة الزخرف، الآية: 32 . 42.

***** Onomathopèe وهو اقتران الإيقاع بالمعنى أو بالصورة التي تمثل هذا المعنى.

(43) د. أمين، بكري شيخ. التعبير الفني في القرآن. . ص: 380

(44) سورة القلم، الآية: 1 . 16.

(45) د. أمين، بكري شيخ. التعبير الفني في القرآن. . ص: 272 . 273.

(46) د. دراز، محمد عبد الله. النبأ العظيم: . نظرات جديدة في القرآن .. دار القلم، الكويت. الطبعة السادسة. 1405هـ . 1984م. ص: 101.

(47) المرجع نفسه. ص: 101 . 102 .

(48) المرجع نفسه. ص: 102.

(49) المرجع نفسه. ص: 103 .

****** قصة الوليد بن المغيرة في هذا الشأن معروفة في كتب السيرة، ومفادها: "أن الوليد بن المغيرة اجتمع إليه نفر من قريش، وكان ذا سن فيهم، وقد حضر الموسم، فقال لهم: يا معشر قريش، إنه قد حضر هذا الموسم، وإن وفود العرب ستقدم عليكم فيه، وقد سمعوا بأمر صاحبكم هذا، فاجمعوا فيه رأياً واحداً، ولا تختلفوا فيكذب بعضكم بعضاً، ويرد قولكم بعضه بعضاً، قالوا: فأنت يا أبا عبد الشمس فقل وأقم لنا رأياً نقل به، قال: بل أنتم فقولوا أسمع. قالوا: نقول: كاهن، قال: لا والله، ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعه، قالوا: فنقول مجنون، قال: ما هو بمجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هذا بخنقه ولا تخالجه ولا وسوسته، قالوا: فنقول: شاعر، قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر؛ قالوا: ساحر، قال: ما هو بساحر، لقد رأينا السحار وسحرهم، فما هو بنفثهم ولا عقدهم، قالوا: فما نقول يا أبا عبد الشمس؟ قال: والله إن لقوله لحلاوة وإن أصله لغذق وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من هذا شيئاً إلا عرف أنه باطل، وأن أقرب القول فيه لأن تقولوا هو ساحر، جاء بقول هو سحر يفرق به بين المرء و أبيه، وبين المرء وأخيه، وبين المرء وزوجته، وبين المرء وعشيرته، فتفرقوا عنه بذلك، فجعلوا يجلسون بسبل الناس . حين قدموا الموسم. لا يمر بهم أحد إلا حذروه إياه، وذكروا لهم أمره"؛ ابن هشام، أبو محمد عبد الله. السيرة النبوية: دار الفكر. القاهرة (د. تا). ص: 280 . 281.

(50) . ينظر: د. دراز، محمد عبد الله. النبأ العظيم. نظرات جديدة في القرآن. ص: 103 . 104.

(51) المرجع نفسه. ص: 104.

(52) الزرقاني، محمد عبد العظيم. مناهل العرفان في علوم القرآن. ج 2 . ص: 191 . 192.

السحر المضاد

دراسة أنثروبولوجية في المكونات الأولى للقناع

عبد الستار عبد الله صالح

1- الأصل الشعائري:

هذا منعرج يحاول أن يميط اللثام عن الأصل الشعائري للقناع وهو مدخل يؤشر عالماً لا يقف عند حدود التقنع وإنما يتعداها إلى العناصر التي أسهمت في خلق الآفاق المحفزة لهذه العملية، ففي البيئة (البدائية) تتشكّل صورة معرفية شفاهية تحاول أن تجعل من العمق الكوني المجهول عالماً يشي بشيء من الألفة حين يتحول الوجود إلى هيئة تكتسب في الذهن هوية تساعد على مواجهة العالم اللا مسمى، هي حصانة للداخل تزرع فيه الأمان، والاستقرار، بمواجهة المضطرب الشيطاني الذي لا يقف عند حدود وهو في الوقت نفسه ليس مبرراً، لكن الشروع في إعداد المبرر الأسطوري للمجهول الكوني يعني انهيار جدار الرعب، ومن ثم السيطرة على ما يحدث وراء الجدار.

أن تعرف الأشياء ومنحها نمطاً من التسمية يعني بالضرورة اغتيال الخوف في الداخل وبداية عالم جديد يتعامل مع المتعين، ويصالحه لكي يدجنه ويستعمله لأغراضه الشخصية بعد أن كان يهرب منه ويسعى إلى الانفصام عنه بطرق مختلفة، إذن أدرك الإنسان البدائي في لحظة وعي الطاقة السحرية للتسمية التي تحقق له ترويض العالم وتجعله ملكاً، "كان الإنسان يرى بصورة غامضة فيما يصنعه لوناً من السيطرة على مادته، ولوناً من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أولي للخلق والإبداع والتشكيل غير أن هذا كان شعوراً مبكراً بفرحة (الصنع) والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسّد في أعماق فنية مستقلة".(1) ليس من الغريب أن يتخذ الإنسان البدائي من وعيه بالأشياء دريئة تقيه غوائل المجهول، لذلك كانت قدرته بدءاً تتجه إلى إشباع حاجات نفعية بيولوجية، سيكولوجية، فبارقة الوعي التي

سطعت في ذهنه، قدمت له أداة حضارية ترد عنه غائلة المغيوب هل كان للإنسان البدائي نسق فكري ما يعبر عن حاجاته الاجتماعية والطبيعية؟. حاولت معظم الدراسات الانتروبولوجية الاهتمام بدراسة الجوانب السلبية في نمط هذه الحياة، مستسلمة لوجهات نظر شخصية، لم تستطع أن توغل في عقل ذلك الإنسان الهائم في شعرية الكون يتدفق في معاناته عاطفةً ورغبةً في إيجاد وجود يستجيب لاهتماماته وغرائزه، فلجأ إلى الوسائل التي تخلق له التناغم بين حاجاته المادية والروحية حتى إن العلاقة في هذه الثنائية متبادلة إلى حد الإيمان العميق، بأن التوازن بينهما ضروري لكي يحدث التأثير السحري أو الطبي ذلك أن الإنسان البدائي لم يستطع "أن يصل إلى مرحلة الافتراق عن الطبيعة لقصوره ونقص في أدواته التقنية؛ ولكنه لم يستسلم، بل عمل على خلق عالم جديد. هذا العالم لم يكن (وهماً) بل كان (هدفاً) عجزت أدواته وخبرته العملية عن خلقه. كانت هذه الأداة الفذة في يد الإنسان هي الأسطورة .... إن الأسطورة وهي تنجز بالوسائل السحرية والرمزية هذه الأهداف –الفكر هو الذي يقتل، أو الإيمان هو الذي يحقق المعجزة، وإنما كان الفعل هو الذي يقوم بالسحر. إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة كان ينتج حيواناً حقيقياً. ذلك لأن عالم الخيال والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد أصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد وإنما رأى في أحدهما استمراراً مباشراً متجانساً مع الآخر". (2) هذا التصور هو سمة أساسية للعقلية البدائية، وملمح أساسي ينعكس في نمط تفكير الشعوب (البدائية)، ولا يقتصر الأمر على مجتمع (بدائي) دون الآخر خصوصاً فيما يتعلق بالفهم العام لحقيقة الأشياء. حتى إن الموت والحياة على ما فيها من غموض تجد لها منفذاً في التأويل، فنجد مثلاً: "إن اتحاد الظل والجسم- وهو الذي يطلق عليه كلمة بوزيما (buzima)، فإنَّه يعتبر بمثابة المبدأ الذي يحدد كيف بدأت الحياة وكيف تعمل، أي أن ذلك الاتحاد هو في الحقيقة بداية الحياة، ونشأتها ومبدأ عملها ووظيفتها، وهذا المبدأ هو الذي يقرر أن اتحاد الظل بجسم من الأجسام هو أصل حياة صاحب هذا الجسم واستمرار حياته، بينما انفصال الظل عن الجسم هو الموت .... في الوجود الإنساني يلتقي مبدأ الحياة البيولوجية (بوزيما) ومبدأ الحياة الروحية (ما جارا)، ولا يمكن أن يوجد أحدهما بدون الآخر، وذلك يعكس الحال للحياة الحيوانية، فحياة الإنسان ليست حياة بيولوجية خالصة، كما إنه لا يمكن أن يوجد كائن(بشري) حي بغير ظل، وهذا حظه أن (الظل) هو الذي يعطي الإنسان شخصيته ومقوماته كإنسان".(3).

فالتوحد يعد مبدأً يكشف عن القوة الفاعلة التي تعطي للحياة ديمومتها ويمنحها الشكل الذي يساهم في نظام الكينونة كما يفهمها الإنسان البدائي ولاشك أن هذا المبدأ (التوحد) على بدائيتهِ، وجدله موقعاً في الثقافة الإنسانية على مر العصور، ولاسيما فيما اصطلح عليه ب(وحدة الوجود)، "(فالانتو) هي القوة الكونية التي تدخل في كل شيء وتتدخل أيضاً في كل شيء .. إنها القوة التي يتخذ فيها (الكائن الاسم) أو الوجود Being ذاته مع كل الكائنات"(4). تدخلنا هذه المقولات في وحدة معرفية تستمد وجودها من تصور شمولي لحركة الوجود، وتتضح وحدته في الخطاب الخرافي الذي يتضمن إشارات ومعاني ذات أهمية كبيرة في تلمس عناصر المشترك الثقافي في البيئة البدائية، والذي يعتمد أساساً على القناعة العقائدية التي تبنى على أسس خرافية تطمح إلى إزاحة عتمة العالم المجهول، وتنظيمه بطريقة تنفتح على هاجس جماعي" ولما كان المجهول في جميع الحالات تهديداً فالخرافة تشكل نوعاً من الاحتماء، لعلّ هناك وسائل من شأنها أن تهدئ غضب كائن أقوى من الإنسان، لكنه شبيه بالإنسان البدائي وهي تطمئن وتقوي"(5). هذه الخرافة هي الذاكرة التي تحمل الوعي بالأشياء، وتختزن في شبكتها الكون الذي ينتمي إلى إحساس الإنسان، فكل شيء فيها يجسد الأشياء يجعلها حضوراً مدركاً تتحرك في ذهن يلتقي مع الوعي في أبسط حالاته التي تسعى في مناسكها "إلى تحقيق

التجانس الروحي بين إنسانها والطبيعة، لهذا فهي مجموعة كبيرة من الظروف التي يجب إشباعها إذا أريد للمجتمع أن يبقى ولثقافته أن تستمر"(6). يتحول فعل التعرف عند البدائي إلى إجراء دفاعي، يجسد حضور الماوراء في منطقة النظر، راسماً صورة للكون تمحو المسافة القائمة في ثنائية الوجود والعدم، ليستطيع الإحاطة بعناصره المتصارعة فيعيش في وجود مدرك يجعل كل شيء ممكناً، وهذا ليس غريباً على العقلية البدائية فهي في وازعها العقائدي تلتقي عند أساس واحد "هو عمق الإحساس بالروابط الوثيقة التي تربط المجتمع البدائي بالبيئة الطبيعية التي يعيش فيها، وسواء أكان مجتمع صيادين أو ملاك قطعان أو زرّاع، فهم يعيشون في كنف العناصر الطبيعية وعلى نظامها، حيث لا يتميز الإنسان عن الأشياء،ولا تتميز الأشياء عن الآدميين، وحيث يعتبر البشر أنفسهم صورة من صور الكون الكلي، ويشكلون حياتهم وفقاً لما يتصورونه عن هذا الكون، ولا يرى المجتمع القبلي في الحيوان والنبات، ولا في الجماد إلا مخلوقات لا يختلف هو عنها وليس له عليها سيطرة ما، فأضفى عليها كل صفاته وأحاسيسه ورغباته الإنسانية، وصور له خياله بسبب ذلك الإحساس إن الإنسان بالمثل، حياً كان أو ميتاً، له قوة يستطيع بها أن يتخذ شكل حيوان أو نبات، وإن الجماعة الإنسانية ماهي إلا حليفة ونسيبة لجماعة الحيوان".(7).

إن الطبيعة روح حية تتبدى في كل مفردة من مفردات الوجود، تسيل في مفاصل الإنسان البدائي معلنة بلسان فصيح، توحدها فيه وامتدادها في فاعليته الحياتية حتى إنه لا يستطيع أن ينفك من الإيمان بقدرتها على التأثير المباشر في سيرورته، فيعمد إلى تشخيص الأشياء التي تحيط به. "أي يضفي عليها شخصية متميزة ويضعها على نفس المستوى الذي يحتله هو نفسه أو غيره من الناس. بل إن الأموات أنفسهم يحتفظون بنفس الخصائص والملكات التي يملكها الأحياء، ولذا فهو يخاطبهم ويناجيهم ويقدم لهم الطعام والشراب، ويستعين بهم على متاعب الحياة وأزماتها كما أن الأموات يختلطون بمجتمع الحياء بشكل أو بآخر، فيشاركونهم حياتهم وطعامهم وشرابهم، دون أن يراهم الأحياء، وهذا معناه أن هناك نوعاً من (وحدة الوجود)، التي تمتزج في المظاهر والأَشياء والكائنات بحيث يصعب الفصل بينها فصلاً قاطعاً، وبحيث يستطيع الإنسان أن يتشكل بأشكال الحيوانات المختلفة والعكس، وحيث يمكن للإنسان أيضاً أن يخاطب الحيوان ويقدم له القرابين مثلما يقدم لأحد الآلهة أو الأرباب أو الأسلاف".(8). هذا هاجس الإنسان ومناخه المعرفي، ينفذ منه إلى حالة التماسك والقداسة متجهاً إلى التخلص من معاناة اللاقنعيين بالوقوف في نقطة ترفض الفصل بين الأنا والعالم والمحيط، فالذات دم الكون تسيل فيه متوحدة بكل عناصره اللا متناهية، "ذلك أن المكان الذي كان يعيش فيه البدائي هو في الوقت نفسه (طبوغرافيا لا شعورية) فإله الرعد يسكن تلك الشجرة المهيبة... وأرواح الأسلاف تقطن في تلك الكومة من الأحجار، فيجب أن تتلو أي امرأة تعويذة معينة خشية أن تصبح حبلى، لأن روحاً يمكن أن تدخل جسدها بسهولة، وهكذا سكن البدائي في أرضه وأرض لا شعوره في آن واحد، وهذا الإحساس البدائي لم نفتقده تماماً فهو يعيش فينا"(9).

الارواحية هي المحرك الذي يستمد منه البدائي طبيعة كيانه كله فاعتقاده الصارم بأن الروح لا تفارق عالمه الحيوي، يجعله في حالة تصور دائمة، تصور له حلول السلف في الخلف فلكل "إنسان روح لا تفارقه حتى بعد موته، إلى أن يعطي طفل اسم من مات حتى الحيوانات، والأسماء تظل الروح كائنة حتى بعد مفارقة الجسد إلى أن تحل في أجسام أخرى تولد من جديد لتخلف مزيداً من الناس والحيوانات".(10). حين يحل الاسم في الجيل التالي يثبت حضور الآخر، ويستقطب دلالته المعرفية، مما يؤشر نوعاً من الأقنعة المتواترة، وكأن الأجيال أقنعة لبعضها في تسلسلها الحياتي، بحيث يبدو من خلال هذا التواتر عنصر تأكيد الذات مهماً إلى الحد الذي يوحي بأن الإنسان كان يخلد نفسه في دوره الجديد الذي يلعبه المولود الجديد "لقبائل (الدوجون) أساطير

وأقاصيص نهاية في سعة الخيال والتصور، وتحل أعظم مكان في ديانتهم، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة طبقات:

1. الجد الأول للقبيلة، وهو الذي مات في هيئة أفعى، ويرمزون له (بالقناع الكبير) وهذا القناع يبدل مرة كل ستين عاماً في احتفال ديني حاشد، ويعرف باسم (سيجي Signi) تشترك فيه وتتجاوب له عامة عشائر الدوجون.
2. يلي ذلك طبقة (بينو Binou) وهم الأجداد الأقدمون الذين تحولوا ضبآ والذي يمكن معرفة اتصالهم بالناس بعلامة خاصة، وهي نزول حجارة معينة من السماء، فإذا سيطروا على بعض الأحياء كان هؤلاء هم كهان القبيلة.
3. ويلي ذلك أخيراً طبقة (ليبه، Lebe) وهو أقدم جد مات على صورة إنسان، ولكنه يحيا في باطن الأرض على صورة ثعبان، فيمنحها الحياة والخصب، ويزيد نبات الذرة قوة إلى قوته، ولذلك تقدم القرابين إليه في وقت بذر الأرض وعبادته تعد من جهة عبادة للأجداد، ومن جهة أخرى عبادة للأرض التي أحيتهم".(11).

يستقطب البدائي أشباحه ويتداولها بهمة عالية ليحقق انتماءه من جانب ويؤمن حياته من جانب آخر، فطقوسه تدفع عنه مشكلة الدناسة التي تكون في الأغلب ضرورية لحياته، ولاسيما عندما يصطاد ليعيش، فلا بدَّ له من المرور "بطقس التطهير، وأن يأكل من وليمة عامة يشارك فيها من هم في وضعه ثم يعيده كفيله إلى حياة القبيلة أثناء رقصة احتفالية، إن الطقوس البدائية خلاقة، لأنها تقلل من القلق الناشئ عن العديد من المواقف الوجودية ويستخدمها استخداماً ثقافياً، فالميلاد والموت والبلوغ والزواج والطلاق والمرض، أو بشكل عام اتخاذ أدوار جديدة أو تحمل مسؤوليات جديدة والدخول في حالات سيكولوجية جديدة تستدعيها الحياة ويحددها المجتمع، كل هذه الأمور تكون مناسبات للدراما الشعائرية، ومن الطبيعي أن تتباين البنية الشعائرية الشكلية من ثقافة إلى ثقافة، لكن الوظائف تتشابه".(12).

تزخر الذات البدائية بالقوى الغيبية، وهي في الغالب قوى شمولية لا تحمل عادة سمة التخصص، بدليل النظرة إلى الوجود، نظرة توحد، لا نظرة تمفصل، تضع لكل شيء حدوداً فليس ثمة التباس مادامت الكينونة واحدة ، ولكن هل استطاع هذا النمط المعرفي أن يقدم فنّاً؟.. وهل يصح أن نسمي الإنتاج البدائي فناً، أو نصطلح عليه (بالفن البدائي)؟..

قراءة النتاج البدائي البصري تضعنا في بؤرة الالتباس، والتأكيد هنا على مصطلح (فن). السؤال هو: هل كان البدائي يفكر برسوماته، أو منحوتاته على أنها (فن) أم أنها وسائل سحرية، إذ أن رسم الحيوان يعني قدرة الصياد على إصابته أو قتله أو السيطرة عليه(13).

ومن مؤرخي الفن من يعد نتاج العصر الحجري فناً فهو يقول: "الدليل على أن الفن في العصر الحجري القديم كان يرتبط بالأعمال السحرية هو أن العدد الأكبر من الصور البشرية المتنكرة على هيئة حيوانات كانت تؤدي رقصات سحرية محاكية، ففي هذه الصور.... نجد قناعات حيوانية متجمعة لا يمكن أن تفهم إذا لم تنسب إليها مقصداً سحرياً".(14).

إننا لا نختلف مع هاوزر في الوظيفة السحرية لما أنتجه الإنسان البدائي من رسومات ومنحوتات، ولكن إطلاقه مصطلح (فن) على هذه الأعمال يضعنا في نقطة التقاطع معه، وحجتنا نقيمها عليه من كلامه الذي يؤكد الوظيفة السحرية، هذا يعني أن الإنتاج شعائري، والإنتاج الشعائري لا يتوقع منه أن يكون وسيلة للتأمل بقدر ماهو وسيلة وقائية تخدم المجتمع القائم، فمثلاً: المصريون القدماء" لم يقصدوا بتماثيل الأشخاص التي صمموها العرض والتأمل، لأنها كانت مدفونة في قبور مظلمة، لا يزورها أحد، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها في المكان الذي تؤدي فيه مهمتها السحرية بغير تعويق من أحد".(15)، ولكن هاوزر يلح على فنية

الإنتاج البدائي مشيراً إلى أن "الاعتبارات الجمالية ليست وحدها التي تتحكم في هدف الفنان بل ينبغي أن تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العملية، ولقد كانت قوالب الجص المشهورة التي اكتشفت في ورشة النحات (تحتموسيس) في تل العمارنة والتي ربما كانت أقنعة للموتى أضيفت إليها بعض اللمسات دليلاً على أن الفنان المصري كان يستطيع أيضاً أن يرى الأشياء بطريقة تختلف عن تلك التي اعتاد تصويرها بها. وفي استطاعتنا أن نفترض أنه تعمد في معظم الحالات أن ينحرف عن الصورة التي رآها على النحو الذي تدل عليه هذه الأقنعة".(16). ملامح الانحراف التي يلجأ إليها المثال المصري، لا تعني نزعته الفنية ولكنا نشير إلى رؤيته التدينية ومدى تأثير هذا الانحراف في معنى القداسة كما يفهمه هو، فهذا المؤرخ الاجتماعي للفن (فشر) يقول: -"إن الوظيفة الأساسية للفن كانت تمنح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية، فلم يكن للفن في فجر الإنسانية بالجمال غير أوهن الصلات، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الإطلاق، بل كان أداة أو سلاحاً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء".(17)، من الواضح في هذا النص أن الإنتاج البدائي لا علاقة له بالجمال والاستاطيقا، ومن هنا فهو صنعة خاصة لأغراض خاصة، تتوخى أهدافاً خاصة، ولكن (هاوزر) يلح على فنية هذه الأعمال بدلالة مسحة الانحراف التي يلجأ إليها (الفنان!)، وهذه المسألة توقعه في تناقض كبير، إذ من الضروري للمثال الذي ينحت الوجوه أن يجعلها مطابقة للأصل الذي نقلت عنه، لأن "الروح الحارسة للميت التي يطلق عليها اسم (كا -Ka) كانت تهتدي مرة أخرى إلى الجسم الذي كانت تحل فيه على الأرض، في تلك الصور الشخصية التي تماثل شكله الحقيقي المشابه كما كان عليه في حياته، وكان هذا الهدف الديني السحري من الأسباب التي تفسر النزعة الطبيعية في تصوير الأشخاص".(18)، فإذا كان الانحراف عند (الفنان) المصري أحد مقومات تشكيل القناع، فإن الروح (Ka) لن تستطيع الاهتداء إليه!؟... كما أن الروح (Ka) ليست حارسة، وإنما هي روح الميت تعود إليه حسب الاعتقادات المصرية القديمة فكان على "النحات المصري أن يخرج تمثالاً، تعطي صورة وجهه شبهاً تاماً لصاحبها، لأن المصريين القدماء يعتقدون في أن (كا=الروح) الميت تتردد على القبر. وحتى تتعرف الروح على صاحبها، لابد من أن صورة الوجه في التمثال تتشابه مع الأصل، فإذا ما فني الجسد حل التمثال محل الجسد"(19). يتعين على من يتعامل مع الفن، وتاريخ الفن، أن يضع حدوداً لهذا المصطلح تفرق بين الفن الحقيقي والصنعة، إذ يمكن التفرقة بين الفن بمعناه الحقيقي، وبين معناه المهجور، فالفن هو ما تعنيه الكلمة اللاتينية (Ars)، وأما الكلمة اليونانية (TΣχνη) أي القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعي والتوجيه(20). وهذا الفعل لا يسعى إلى تحقيق انفعال جمالي متأمل يدخل في مجال الصنعة، ويمكن القول: إن هذه الطقوس الشعائرية كانت إرهاصات حية للفن الحقيقي بل كانت خطوة نحو فن الفعل (الدراما). فالعنصر الدرامي: "تمتد جذوره في النكبات والمفارقات، وفي معاني الوجود العادي التي احتفل بها الإنسان البدائي، وأعطاها شكلها في الدراما الشعائرية.... لكن مما له مغزاه أن ينظر عالم اجتماع متمدن إلى عملية ارتداء الأقنعة على أنها عملية تطوير للذات، حتى وهو يصف بدقة تفاصيل الأداء الجماعي للأدوار".(21).

تؤكد السياقات السابقة في مجملها سعي الإنسان البدائي إلى شق طريق ينهض به مواجهاً لأشباحه أو متحالفاً معها، أو مشكلاً كينونتها تشكيلاً ينسجم وما يحدث في خواطره وتأملاته من رؤى وأفكار لكي يحقق "الذات عن طريق أولي للخلق والإبداع والتشكيل، غير أن هذا كان شعوراً مبكراً بفرصة(الصنع) والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة".(22). بعبارة أخرى لم يستطع (الصنع) البدائي أن يتحول إلى شكل ثقافي يحقق متعة جمالية روحية تنفذ من مفهوم التأمل الخالص للعمل مجرداً عن غاياته، وما يحيطه من مرجعيات ذات علاقة

بوضع الإنسان الاجتماعي أو الكوني، وبجولة بسيطة في تاريخ الفن يتبين "إن تاريخ الفن في الحقيقة تاريخان: –تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية وهو تاريخ الفن البدائي، وتاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به (متخصص)، أي يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة، وهو تاريخ الفن بعد تحول (التجمعات) البشرية البدائية إلى (مجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة.

في التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكيلاً جمالياً وكان غير مقصود، فإن هذا العمل كان (جماله في نفعه). وفي التاريخ الثاني برزت الظواهر والمظاهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة".(23).

استطاع الإنسان البدائي في نمطه الثقافي أن يجسد نظام حياته في فعله اليومي لاغياً المسافة بين المجرد والتطبيقي، حتى إنه: "نقل الشكل الإنساني والخصائص المميزة للإنسان إلى قوى الطبيعة الخارجية، ونسبتها إلى الكائنات الأسطورية (الآلهة والأرواح)".(24)، لكن هذه الثقافة لا يمكن أن تفهم إلا بالاتصال في الإنتاج البدائي والتعرف على جذوره ومواده وخصائصه ووظيفته، ويظهر هذا الأمر على الأغلب في الأقنعة التي ترتقي إلى مستوى الأخبار المنقولة من الدلالة الطبيعية إلى الدلالة الاجتماعية، باعتبارها المتصور الذهني في مجموعة بشرية تحمل في هاجسها الثقافي نشاطاً تصورياً مشتركاً، ومن الضروري أن تفهم الأسباب التي تقف وراء التقنع، غير أن الأقنعة على الأغلب تستخدم لإثارة أو تهدئة الأرواح، ولكن السؤال المهم هو كيف عمد الإنسان إلى لبس القناع؟.. تقول إحدى الأساطير:

في منتصف الليل

بعد يوم صيد رديء
وكان الرجل جائعاً في فراشه
سمع شيئاً يتحرك بالقرب من كوخه
ركض خارجاً فوجد الحيوان المارد الذي قتله
كان يوجد لحم كاف لكل فرد في القرية
ولكن هناك اثنين لم يلحقوا بالوليمة...
المرأة التي ولدت في تلك الليلة
وزوجها.
في اليوم التالي وعندما كان الرجال ينطلقون للصيد
ظهر الشيطان لابساً قناعاً في قشرة الأشجار في كوخ المرأة
أخبرها أن القرويين قتلوا وأكلوا ابنه
وهو يجب أن ينتقم
قال لها الشيطان، إنها وزوجها وطفلها سيكونون في أمان.
وأخبرها أن تجمع القشرة من شجرة معينة
في تلك الليلة جاء الشياطين وقتلوا كل قروي ماعدا الثلاثة الذين أخفوا وجوههم خلف القشرة.
الآن أصبح معروفاً أن ارتداء قناع القشرة.
هو حماية كافية ضد الشياطين،
لأن من يرى صورته، وجلده
هل يستطيع تدمير جنسه.(25).

ليس غريباً أن يترتب على قتل (الحيوان/ الطوطم) خطيئة كبيرة يدفع ثمنها الصياد، ومن أكل معه من لحم الطريدة، ويظهر عموماً أن الصيد في هذه القصيدة كان ابناً للشيطان، الذي اندفع إلى الانتقام من أهل القرية جميعاً باستثناء المرأة التي ولدت وزوجها وطفلها لأنهم لم يأكلوا من لحم ابنه أولاً، ولأنه علمهم على الطريقة التي يدرؤون فيها غضبه، وهي ارتداء قناع من قشور شجرة معينة شبيه بالقناع الذي يرتديه

الشيطان، فتكون بهذه الحالة دلالة القناع واضحة في أن مرتديه هو من جنس الآخرين الذين يرتدون نفس القناع، ولذلك لا يتعرض للعقاب أو الألم الذي يصيب الآخرين، وهذا تعميم تجده في كل الثقافات البدائية التي تؤمن أو تعتقد بتأثير الروح، وتعتقد كذلك بأن أصولها حيوانية فارتكاب المحرم يحتاج إلى عملية تطهير، قد تختلف من مكان إلا آخر ولكنها في جوهرها وغاياتها واحدة، وقد جرت العادة على عمل الأقنعة من خشب الأشجار الحية التي تهيئ للأقنعة قوة الحياة أيضاً، وما دام يعتقد أن القناع المنحوت، أصبح ملك الروح التي يمثلها، فلابد من العناية الضرورية كي لا تصاب الروح بأي أذى وحين يضع الطبيب أو الساحر القناع على رأسه، فإنه يفقد هويته عندئذٍ ويتقمص هوية الروح".(26). يتوحد في سحر الأقنعة ويستقطب حوله وجوه أولئك الذين رحلوا، حتى يعودوا إلى ساحة الفعل يغنونها بطاقة روحانية على تجاوز العقبات، ومواجهة الآخر المخيف الذي يشكل نوعاً من الفعل المضاد للنمو الكوني بكل تفصيلاته الصغيرة والكبيرة، وكأن الأشكال المجسدة في أقنعة متنوعة المواد، هي التي يعمل من خلالها السحر فإذا وقع على الشيء المصنوع مكروه، فإنه يصيب الشيء الموجود في الطبيعة بالقوة نفسها، لذلك كانت الأقنعة "وسيلة من الوسائل التي ساعدت الإنسان البدائي على كشف ظواهر الطبيعة وتطويرها طبقاً لأهدافه لكي يخضع واقعه الطبيعي والاجتماعي لمصالحه وغاياته، فهو يسعى لتحقيق حريته وكمال حريته لا يتم إلاّ بقدر ما يعرف الإنسان من القوانين الموضوعية المتحكمة في عالمه النفسي الداخلي، والمفسرة، لحركة المجتمع والطبيعة، وهذه المعرفة لا تأتي إلا عن طريق صور التعبير الثقافي، وأشكاله والعمل الفني يشكل الموقف ويعيد بناء الواقع وصولاً إلى جوهر الواقع نفسه، وإنه يقهر الضرورة في الواقع ليصل بهذا الواقع إلى الحرية". قاعدة الانطلاق من عقال الخوف تقوم إذاً على أساس التوحد في وجه آخر يمثل قوة ما في هذا الكون الهائل، قادرة على الشروع في مواجهة تدفع عن الإنسان هواجسه وتحقق له الاندماج الكلي في (الإله)؛ ذلك أن البقاء في حالة الوعي يعني الإحساس العالي بالذات المادية، الإحساس (بالأنا) يعني ديمومة الخوف في مواجهة العالم؛، لذلك لجأ الإنسان إلى الاندماج بوسائل مختلفة، فنجد مثلاً وصفاً حياً في عابدات باخوس Bacchae....... يتجلى في وصف تأثير الليل، والمشاعل المحترقة في الأعشاب، والمشروبات الكحولية التي تقدم على أنغام الفلوت، ودقات الطبول المرعبة التي تصيب أعضاء الجسد بالرعشة وتضطرب العيون أمامها، التماسيح وهي متشابكة، مخلوقات في لباس جلود الظبي، مخلوقات غريبة ونصف آدمية... كل هذه الصور ماهي إلا محاولات للهروب من قيود الوعي، والانطلاق إلى حالة هي الاندماج في الوجود الإلهي"(28)، والاندماج الكلي في (الإله) يعني انصهار في الجوهر، ويعني الوصول إلى المعرفة الكلية التي لا تقبل بالقيم النسبية، وهذا يعني الوصول إلى أعلى درجة في الحرية.

استعملت الأقنعة استعمالاً حيوياً في كل مستلزمات الإنسان، وهذا الاستعمال لم يقتصر على مرحلة تاريخية دون أخرى بل وجد في كل مراحل التطور الإنساني، تتركب الأقنعة من عناصر تشتق من الطبيعة، ماعدا بعض الاستثناءات، والأقنعة ذات الصفة الإنسانية تصنف كتركيبة (أنثروبولوجية)، وفي بعض الأشكال يرتبط القناع ارتباطاً عضوياً بقسمات الواقع، وفي أمثلة أخرى يكون شكل القناع مجرداً، وتمثل هذه الأقنعة عادة كائنات خارقة، أو أسلافاً أو شخصيات ويمكن أن تكون كذلك تعبيراً عن صورة شخصية، وفي كل قناع تتموضع روح خاصة تعتبر سبباً عالي المغزى بالنسبة لوجوده(29). فالقناع مكان تسكنه الروح، وتتعدد الأرواح بتعدد الحاجات، مثلاً "عند قبائل (سارا) تقام أعياد دينية زراعية لإله الذرة ولهم أقنعة يلبسونها في الاحتفال الديني الزراعي... ولكل أسرة قناعها الخاص بها".(30)، ويلاحظ كذلك وجود هذا النوع من الأقنعة عند "هنود (زوني) و(هوبي) فهم ينحتون أقنعة تمثل أرواح الموتى أو المناخ أو أشياء أخرى من الطبيعة كالماء والأشجار والحبوب التي هي من المصادر الرئيسة للغذاء. هذه الأرواح تسمى (كاتشينا) ويعتقد أنها تزور القرى في مناسبات

معينة، ولذلك يتقمص الراقصون شخصية هذه الأرواح عن طريق وضع أقنعة مناسبة، ويعتقد هنود قبيلة (بويبلو) شأنهم شأن قبيلة (الايروكوا) أن الرجل الذي يلبس قناع الروح يصبح الوسيلة التي من خلالها تعمل تلك الروح على الأرض".(31)، ولهذه الأقنعة مواكب تسير حسب نظام معد سلفاً، ولكل نوع منها رقصات خاصة تؤدى على حلبة، ولها محاريب خاصة بها تتصل اتصالاً وثيقاً بالشعائر التي تقام طلباً للخصب أو استسقاءاً للمطر(32). ويعتبر مرتدو القناع في حالة ارتباط مباشر مع القوة الروحية للقناع "ومن خلال معرفة الدور الطقوسي الذي يقوم به (الدكدك Dukduk والتوبوان Tubuan) في حياة الكارفريني يمكن تصور شكل النظام الذي تتطلبه الحياة غير الطقوسية، والتابوان والدكدك قناعان كبيران ومن يحوز على أحدهما بعد فترة تدريب طقوسية خاصة وممارسة المناسك والشعائر الخاصة بها يصبح من الرجال الكبار، ويشكل التابوان رمزاً للأنوثة، أما الدكدك فهو يرمز للرجولة".(33). وهناك ما يسمى بقناع (كومو) وهو فظيع المنظر يدخل الرعب في القلوب، عبارة عن رداء أسود اللون له ذراعان ينتهيان بمخالب مسمومة... فإذا حنث أحدهم بيمينه وباح بأسرار الجمعية جرح بمخلب القناع وقضى نحبه(34). وفي هذه الطقوس نجد تحديداً ما يسمى (بالقناع الأكبر)، وهو عندهم "حامل روح الجد الأول للقبيلة وفي الاحتفال به يخصصون جماعة من المراهقين حملة الأسرار الدينية لخدمة هذا القناع وصيانته، والقناع عبارة عن تمثال من الخشب يمثل أفعى هائلة تنتهي برأس دقيقة، ويضحّى عندئذٍ بحيوان وطير، لتنتقل روح تلك الضحايا وتحل في تلك الأفعى الخشبية فتدب فيها الحياة".(35)، "والقناع الكبير- هو رئيس السحرة والكاهن الأكبر والطبيب الأكبر في القبيلة".(36)، وقد لوحظ أن قبائل (البوشيمان) الرحل الذين يعيشون على الصيد والقنص يمتزجون بالطبيعة، وهم لهذا السبب يمجدون الحيوان باعتباره أخاً للإنسان أو توأمه، وهو الذي يحمي القبيلة ويرعاها (37)، تشارك هذه الأقنعة في المراسيم الخاصة بالدفن والمأتم، فمثلاً يشارك التابوان والدكدك في حلقات رقص خاصة تقام لطرد الأرواح، وروح الميت بالذات فيلجأ الرجال إلى قتل الأقنعة قبل وليمة معدة سلفاً لكي تنطلق أرواحها من عقالها.(38).

الأقنعة طقوس دينية تختزن من الأسرار شيئاً كثيراً لا يمكن حصره في صفحات قليلة لما فيها من التنوع الحضاري ومواصفات الإنتاج، والارتباط بأنساق ثقافية أكثر تعقيداً وتشابكاً من الهيئات التي وجدت فيها، ولكننا على الرغم من هذه التعقيدات نستطيع أن نقول: إن الأقنعة التي يرتديها الساحر أو الكاهن تعني مصدراً من مصادر القوة التي تحقق للإنسان استقراره وبهجته لا سيما وحين يتخلص من مصادر رعبه عن طريق هذه الأقنعة التي تمتص الأرواح الطيبة وتطرد الأرواح الخبيثة، وتساعد على إنجاز كل المشاريع التي تتعلق بالخصب والنماء، ولا عبرة بنوع المادة المصنوع منها، ولكنها في الأغلب خشبية، ويمكن أن تستخدم هذه الأقنعة لإقامة شكل من أشكال التوازن في المجتمع، وهذا ما يحدث في حالة قناعي (الدكدك، والتابوان)، فهما يمثلان حالة التوازن بين الرجال والنساء، كما أنها تشكل وسيلة للتطهير تساعد الإنسان على التحرر مما يعتريه من قلق في مواجهة الكون أي أننا لا نستطيع أن نقول بيقين كامل أن وظائف الأقنعة متشابهة؛ لأن الأقنعة متشابهة، فما يوظف له قناع في ثقافة معينة، ويعطي دلالة مستقرة في هذه الثقافة قد لا نجده في ثقافة أخرى مع أنها توظف القناع نفسه. هذا الأمر لا يحسمه إلا الدخول في حوار طويل مع الجذور الميثية التي شكّلت ثقافة معينة قديمة كانت أو حديثة، ولا يخفى أن الأقنعة وسيلة اتصال عالية التأثير بين النظامين المادي والروحي، بالرغم من الإحساس بوحدة هذين العالمين. والقناع استعادة الروح وبثها في العالم من جديد وبشخص جديد، وهي تعكس علاقة أسطورة سحرية لها القدرة على السيطرة في عالم الطبيعة.

2- من الشعيرة إلى الفن الشعائري:

تتمحور فعاليات النشاط البشري عند العناصر التي تعمل على إسقاط الأضواء فوق القوانين المحركة لمسارات الطبيعة، فالنزعة البشرية في مدركاتها الواعية أو اللا واعية تسعى جاهدة إلى خلق التوازن بين الأنا والآخر، الأنا والمجتمع، الأنا والطبيعة، وخلق التوازن لا يتم إلا في حالة القبول بالتصادم مع الاحتمالات الافتراضية والواقعية الفاعلة في نسيج الحركة المادية والذهنية للا إنسانية؛ ولأن الإنسان لم يكن قادراً على الإمساك بالمطلق. شكّل قائمة من خلال تجاربه البيئية فنياً لكي يصل إلى نوع من الاستقرار العقيدي يرتاح إليه جسداً وروحاً.

لم تكن الفنية التي أشرت إليها آنفاً مجرد رسوم على جدران كهف أو منحوتات في قاعة معبد بل كانت طقساً حركياً مشهدياً يقدّم على

مرأى ومسمع من جمهور متعبد حي(39) يسهم في التقرب إلى الآلهة بقرابينه، ويستهدف من إقامة شعائره إيجاد "مستوى من الوعي المتسامي في نفاذ بصيرة لا تنسى، تتناول طبيعة الوجود، وتجدد من قوة الفرد لمجابهة العالم".(40).

إن هذه الطقوس بما فيها من قدرة على الإبهار والإدهاش تعمل على إلغاء الزمن "بأن تضع الجماهير المتعبدة في تماس مع الأحداث والمفاهيم الأبدية، ومن ثم يمكن إعادتها بلا نهاية".(41). هذا التسامي الذي تحدثه الشعائر ممزوجاً بالحس الجمعي عند مجموعة معينة من البشر يعمل على تفريغ الشحنات الثقيلة التي تنوء بحملها أذهانهم، وهذا ما يحدث التطهير، ولقد أثّر التفكير الشعائري تأثيراً مباشراً هنا في الوصول إلى (فن الشعيرة) الذي ترعرع ونما بمساعدة الكهان والسحرة، فقد عملوا "بالكلمة والفعل، إيماناً بالقوة القديمة للكلمة حيث تصبح هي الشيء نفسه، أما الفعل فيتمثل في الحركات الطقوسية التي تصاحب التعزية أو التعويذة"، والتي توشك أن تكون أول خطوة في طريق الإنسان نحو العمل الدرامي(42)، ويمكن أن نعتبر هذا الأمر شكلاً من أشكال التأمل الفكري الذي يسعى جاهداً إلى المصالحة مع الكون وأحداثه المتشابكة، لذلك امتدت جذور العنصر الدرامي في النكبات والمفارقات وفي معاني الوجود العادي التي احتفل بها الإنسان البدائي وأعطاها شكلها في الدراما الشعائرية(43)، المقدسة التي تعد إرهاصاً بدئياً للدراما التي تسعى إلى الفن الخالص بعيداً عن الهم الشعائري" وقد ذهب بعض النقاد إلى أن كتاب المسرح الإغريقي القديم كانوا مدينين في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين".(44)، بدليل أن السمة الشاملة لهذه المجتمعات تقوم على أداء "نوع معين من الدراما الطقسية بصورة دورية، حيث يتخذ فيه الممثلون شخصيات الأسلاف القبليين وغالباً مايكون ذلك بأشكالهم الطوطمية، وهكذا تؤدى.... رقصة الأسلاف مقنعة، أولئك الأسلاف الذين يعتبرون بأنهم لا يزالون أعضاء نشيطين في الجماعة ويكلفون عن طريق الرقصة بواجب إرسال المطر وجعل الغلال تنمو، ويشبه هذا الطقس الدراما الناضجة من حيث أنه يؤدى أمام المشاهدين، ويمثل حركة، بينما ارتباطه بالأرواح السلفية ووظيفته الاقتصادية، بشكل ليس أقل وضوحاً من الطقس التمثيلي لعشيرة الصيد البدائية(45)، كانت العشيرة وسيلة بدائية فجة تزخر بألوانها وأقنعتها، وبنظام عدَّ لأغراض طقسية دفاعية بحتة، ولكنها مع ذلك كانت مرحلة في الوصول إلى الفن، فقد نشأت —على سبيل المثال– الدراما الإغريقية مقترنة "بالاحتفالات والأعياد الديونيزية مباشرةً.. ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانوا ينشدونها.. ومن المواكب التي كانوا يقيمونها تمجيداً له وتكريماً، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة".(46)، ولكن الأمر لم يستمر على هذه الشاكلة غير المنظمة فقد جاء (ثيسبيس) وأدخل الممثل ليقوم بأدوار الشخصيات كلها وقد "كان يقوم بكل الأدوار ممثل واحد هو الشاعر نفسه، وكان يلجأ إلى خيمة قريبة ليغير ملابسه وقناعه بما يتفق مع سمات الشخصية المراد تمثيلها، بينما أفراد الجوقة يستمرون في الرقص والإنشاد".(47). ثم جاء بعده في القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد(فرينيخوس) "الذي أظهر شخصية المرأة في التراجيديا وذلك عن طريق

القناع والملابس إذ كان محظوراً على النساء الظهور على خشبة المسرح".(48)، تعد الحضارة الإغريقية من أولى الحضارات التي استخدمت الأقنعة في فن المسرح، وقد كانت الأقنعة المستخدمة تغطي الرأس تغطية كاملة، ولها شعر في جبهتها الأمامية وعلى جانبيها وكانت تصنع من قماش القنب الملون مع فتحات للعينين والفم(49)، ثم أصبحت هذه الأقنعة قطع رؤوس محكمة مصنوعة من جلد أو قماش ملون وصورت صوراً مختلفة اختلافاً كبيراً وقدمت العديد من الشخصيات من حيث الأعمار، و المكانة الاجتماعية والعمل، وكانت مزينة بشكل كبير، وذات حجم يتسع لحضور الممثل(50)، كان يسمح لثلاثة متحدثين من الذكور على المسرح الإغريقي فكان القناع يوظف لأمور ثلاثة الأول: -إنه يسمح للممثل أن يقدم ثلاثة أدوار في مسرحية واحدة، كما يجعله قادراً على لعب دور المرأة، الثاني: -مساعدة المشاهدين للتمييز بين الشخصيات بيسر وسهولة أكثر؛ لأن المسرح المفتوح كان واسعاً والمشاهدون في تلك المسارح كانوا غالباً عشرات الآلاف، كانوا بالضرورة يبعدون عن المسرح بما فيه الكفاية. إن الأقنعة ذات السمات المألوفة والمميزة، مثل تلك التي تلبس للأدوار التراجيدية، وتلك التي ترتدى للأدوار الكوميدية تساعد في تحديد الشخصية، حتى عند رؤيتها من بعد كبير. والوظيفة الثالثة: -كانت تضخيم الصوت فقد كان الفم يزود بآلة نفخ تشبه البوق والذي يوصل الكلمات التي يلفظها الممثل إلى أبعد نقطة في المسرح(51). لا ريب أن المهمة التي يقوم بها القناع في المسرح لا تقتصر على هذه الأمور الثلاثة على أهميتها، إذ لابد أن يكون لنماذج الأقنعة مهمة تعبيرية تكشف عن مدلولات، يستحيل التعبير عنها بالسيطرة على عضلات الوجه مثلاً، فالأقنعة تفيض بمعنى يبوح بخلجاته أكثر مما ينطق بها، وهو في الوقت ذاته يعمل على إدراك معنى العالم مشيراً إلى ملامحه الغاطسة في ضمير كل إنسان يتلقى قسماته بعين القلب، فضلاً عن قدرته على إضفاء طابع الفرادة والتميز على الشخصية التي يبث منها إمكاناته، التي تشكل مع ملامحه الفنية وحدة جمالية تكشف عن طابع تعبيري شامل لشخصية أو قضية، تشكل محوراً يدور حول العمل الفني برمته، غير أن المتقبل أحياناً لا يعطى إلى الثراء الفني في التصميم؛ لتركيزه على عناصر أخرى أكثر قرباً إلى مذاقه الفني، فينسى بذلك الأهمية الخالصة للضرورة التي أوجدت حالة التعبير بالأقنعة، ولاسيما بعد التطور التقني الهائل الذي ألغى وظيفة تكبير الصوت بالنسبة للقناع الإغريقي القديم، والحق أن القناع وسيلة عبقرية ابتدعها الإنسان البدائي والحضاري، ليصل إلى إمكانية إذابة الفواصل بين المادة والصورة، بل بلغ بالشاعر المعاصر إلى حد إلغاء الوحدات الزمنية التي يتعكز عليها إنسان الحسابات الدقيقة.

وإذا عمدنا إلى إجراء مسح تاريخي بسيط لاستخدام الأقنعة فنياً نجد أن القناع استخدم في عصور مختلفة ولم يقتصر على المسرحيات الإغريقية، فقد استخدم القناع في المسرح الياباني في القرنين السابع والثامن، وفي حفلات الرقص التنكرية، وقيل إن الأقنعة دخلت اليابان عن طريق الصين، وفي القرن الرابع عشر استخدم القناع في مسرحيات (الـ No) وهي مسرحيات غنائية قصيرة تقوم على أساس الفولكلور الديني الياباني، استخدم في مسرحيات (الـ No) ما يقارب من مئة وعشرين نوعاً من الأقنعة، وتصنف إلى خمسة أصناف هي: -أقنعة الشخص المسن، وأقنعة الذكر، وأقنعة الأنثى، وأقنعة الآلهة، وأقنعة الشياطين أو العفريت، وهذه الأقنعة كانت تغطي الوجوه فقط ولكن رداء الرؤوس كان يرتدى معها أيضاً(52).

وفي العصور الوسطى استخدمت الأقنعة في المسرحيات الغامضة للفترة من القرن الثاني عشر وحتى القرن السادس عشر، ففي هذه المسرحيات ظهرت الغرابة بكل أنواعها، مثل الشياطين والعفاريت والتنينات والتجسيدات للخطايا السبع القاتلة، كل هذه الأنواع أعيدت إلى الحياة المسرحية من وخلال استخدام الأقنعة، وفي (التيبت) تنجز المسرحيات المقدسة أهدافها بممثلين مقنعين. فالمسرحية التي تطرد الشيطان تسمى (رقصة النمر الأحمر للشيطان) وتمثل في موسم محدد من السنة، وتمثل على وجه الحصر من قبل الكهان الذين يرتدون أقنعة تثير الخشية للعفاريت

والشياطين(53)، يبدو أن أغلب استخدامات القناع تكمن في المسائل القدسية أي الاستخدامات الدينية، وهذا الأمر يشكل قاسماً مشتركاً بين إنسان الطبيعة وإنسان الصناعة، فالقناع يبقى تظاهرة احتفالية مشتقة من الطقوس الاحتفالية القدسية، وقد شاعت هذه الظاهرة في عصر النهضة حيث كان النبلاء يقومون بأداء أدوار تتسم بالنبل والعزة والزهو والفخار، وغالباً ماتكون هذه الأدوار مجازية أو أسطورية(54)، ولا نعتقد بوجود التعارض بين فطرية البدائي، وعقلانية المتحضر في الاستعمال الوظيفي للوجه الجديد، فالبدائي يستفز كل طاقاته ليصل إلى جوهر الحقيقة نموذج النقاء والسمو على الألم الأرضي بما فيه من تشابك وصراعات، وكذلك المسرح المتحضر:"إنه في الحقيقة لقاء الإنسان بنفسه عبر لقائه بالآخرين ومع الآخرين على منصة المسرح، وفي قاعته، فعندما يضع الممثلون على وجوههم أقنعة من ورق أو لون أو تعبير أو موقف يخلع المشاهدون أقنعتهم التي يلبسونها طوال النهار –وربما طوال العمر– وتنكشف حقيقة ملامحهم بل إنهم ليشعرون تماماً، إنهم يحسون بأنفسهم وجوهاً بلا أقنعة وأجساداً بلا ملابس، أو أزياءً ونفوساً بلا حواجز، دون حرج اجتماعي؛ ذلك أن عريهم –أو في الحقيقة–انكشاف حقيقتهم لا يعريهم ولا يكشفهم إلا بينهم وبين أنفسهم ورغم تواجدهم الجماعي الحي مع حدث أمامي ومع آخرين حولهم".(55)، هذه الكيفية التي يتميز بها القناع المصمم لموضوع ما تعمل في كل جزئياتها على الإحاطة للوجدان وإثارة الكامن في طيات الهم البشري ليصير واضحاً تنجذب نحوه كل الهواجس لتكون إضاءة كبيرة تنكشف أمامها نفوس والأحداث لذلك كان وما يزال قناع المسرحية أو قناع الرقص البدائي يميل بوضوح لأن يكشف أكثر من ما يغطي ويؤكد أكثر مما يخفي، ففي هذه الأشكال الوجه ليس مهماً ولكن تشكيل القناع يمثل شيئاً ما، توجهاً، وجهة نظر في الحياة، صفة من الصفات والتي هي أكثر أهمية للتعبير من إيماويه إنساني يكون مقنعاً فيها(56)، ومع أن للقناع مظهراً قدسياً سواء على مستوى الفهم البدائي أو الفهم الجمالي إلا أنه في القرن العشرين ومع الانتهاء التقريبي للقبائل البدائية، أصبح يشكل قيمة تزيينية (ديكور)، أو أصبح مركز اهتمام بالنسبة لدارسي القبائل البدائية وإنتاجها(57)، لا نشك في أن الفن إذا وقف عند حدود النموذج يتسطح ويفقد قدرته على الخروج من دائرة السلطة /النموذج؛ لذلك يكون من المبرر تماماً أن نجد شكلاً آخر من أشكال التقنع توصل إليه الشاعر بوعي أو بغير وعي، بحيث أخرج القناع من حقيقته المادية التشكيلية إلى طاقة روحية ذهنية لا تكتفي بالوجه بل تتعامل مع هوية متكاملة في خبراتها وخصائص حياتها، كما خرج القناع من إطاره الاحتفالي الشعائري المسرحي إلى جنس أدبي آخر إلى القصيدة الشعرية التي تعد بمثابة المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات الأقنعة فنحن نقرأ في كل قصيدة شعر الأصوات التي نسمعها الصوت الذي نفترضه، ولكي نكون متأكدين فإن الكاتب يتوقع أننا نفعل وكتاباته قائمة على أساس أننا سنفعل، وفي توقعاتنا الأكبر الكامنة خلف كل مجموعة من الكلمات سنشعر ليس بالأصوات والصمت فقط ولكن سنحس بالشخص ذاته حيث إن أي كاتب لعمل أدبي، سواء أدرك أم لم يدرك، بأن الكلمات هي دائماً تلقى بما نسميه ضمير المتكلم، وذلك يعني أن الكلمات، ومهما تكن قيمتها هي تفسير الحقائق الموضوعية تمثل دائماً أحداً ما يتحدث(58) إن قراءة نص ما يعني الاقتراب من ماهية من ذات يمكن تشخيصها في نسيج النص، كما يمكن النظر إليها في خلايا الذاكرة على أنها موجودة خارج النص قد تكون (أناي) أو الآخر ولكنها موجودة، لذلك يتطلب من الدارس الذي يتعامل مع الشخصية أن يفهم "أن دراسة الشخصية في العمل الفردي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمرجعها في الواقع، فكما أن للعلاقة الإنسانية مرجعاً موجوداً خارج اللغة، فإن للشخصية التي تبرز في النص مرجعاً أيضاً خارج النص أي في الواقع".

الذي يحيط به، ومن ثمة لا تعتبر الألفاظ –في هذا السياق– دالة شخصية (personnage) إلا إذا كانت تحيل على شخص (personne) في الواقع المعيشي، وتستمد هذه

الرؤية مرتكزها الأساس من نظرية المحاكاة الأرسطية التي ترى في النتاج الأدبي وجهاً من وجوه تمثيل الواقع (Representation)، وعلى هذا النحو غدا النظر في الشخصية مرتبطاً بما تمثله من صفات وقيم —ولقد اتجهت الدراسات وجهتين بالنظر إلى طبيعة هذا التمثيل، فالسبيل الأول أن ترد الشخصيات المتحركة داخل المساحة النصية إلى شخصيات أخرى ذات وجود تاريخي مسلم به سواء كانت متطابقة والكاتب أو مختلفة عنه، أما السبيل الثاني فهو الحديث عما تمثله الشخصيات من طبائع وقيم إنسانية فهي في الأغلب صورة من الإنسان.(59).

يعمد الإنسان المبدع في حالة نشاطه الفني إلى استخدام كل إمكانياته الفنية، لكي يخلع على نصه ماهية تدنو من المقصود، وتحقق له في الوقت ذاته التوحد في الكون وهذا ما سمي بِ"غرس (التعدد العقلي) أي القدرة على الخروج من هويته الخاصة لكي يدخل في هوية غيره من الناس بل من الأشياء: —يمكن أن أشعر بنفسي داخلاً في الهوية المتوحدة لعمود يدعم جسراً صغيراً، أو لجذع شجرة، أو لعمود حجري في دائرة صخرية من العصور القديمة، وحينما أقول هذا يصبح شكلي، وقد أصبح مثل شكل هذا العمود أو الجذع أو هذه الكتلة من الصخر".(60)، وهذا الأمر ليس غريباً أو معقداً كما يعتقد البعض فالشعور يؤدي إلى المزج بين العناصر المتنافرة سواء جاءت مادتها من الفعل أو من الأشياء.. والخيال فيه يتمتع بحرية تكفل له(تخليط الصور جميعاً بعضها ببعض). إنه اعتراض منعم على عالم من العادات والتقاليد لا يستطيع التواء الحياة فيه، لأنهم أناس سحرة متنبئون. الشعر إذا أشبه بالسحر وهي علاقة ترجع إلى تراث قديم لدى شعوب عديدة نظرت إلى الشاعر نظرتها إلى الساحر والعراف والنبي... ويقول نوفاليس بفكرة السحر و(التعزيم) أو التعويذ التي نعرفها لديهم، لكل كلمة عنده رقية، وتعويذة، وكل كلمة تسحر الشيء الذي تسميه أو تبطل سحره، ويقول إن الساحر شاعر كما أن الشاعر ساحر(61). وهذا يعني أن الشاعر مازال مرتبطاً بجذوره السحرية؛ لذلك يسعى إلى إعادة عالم السحر.



الهوامش:

1 . عبد المنعم تلّيمة /مقدمة في نظرية الأدب/.8

2 . نفسه/28. .29

3 . أحمد أبو زيد/مفاهيم فلسفية في الثقافات الإفريقية التعليمية/عالم الفكر/ع1 . 1988/59. .60

4 . نفسه/.53

5 . جان برتيس/ المخيلة/.40

6 . فريدريك كارل ارنكتون/الرمز والأسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية/عالم الفكر/ع4 . 1979/.183

7 . هوبير ديشان/الديانات في أفريقيا السوداء/102. .103

8 . مفاهيم فلسفية في الثقافات الإفريقية التقليدية/عالم الفكر: 14، 1988/50.

9 . عبد الفتاح محمد أحمد/المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي/17.

10 . روبرت فورنو/الشعوب البدائية/ عالم الفكر/ع4: 1979/.206

11 . الديانات في أفريقيا السوداء/32 . .33

12 . أشلي مونتياغو/البدائية/201

13 . ينظر روبين كولتجوود/مبادئ الفن/.17

14. الفن والمجتمع عبر التاريخ/ 20. 21.

15. مبادئ الفن/ 17. 18.

16. الفن والمجتمع عبر التاريخ/ 53. 54.

17. عز الدين إسماعيل/ الفن والإنسان/ 18.

18. الفن والمجتمع عبر التاريخ/ 52.

19. عبد الحميد زايد/خصائص الفن المصري القديم/عالم الفكر/ ع4، 1978/14.

20. مبادئ الفن/ 23.

21. البدائية/ 207. 208.

22. مقدمة في نظرية الأدب/ 8.

23. عبد المنعم تليمة/ مداخل إلى علم الجمال الأدبي/ 46.

24. روزنتال ويودين/ الموسوعة الفلسفية/ 469.

25. عبد الحسين صنكور/ من أساطير الهنود الحمر في أمريكا اللاتينية/ الطليعة الأدبية/ ع10. 1979/ 9.

26. ديانا ووفتر/الفن الهندي في أمريكا الشمالية/فنون عربية/ع7. 1982/125.

27. مداخل إلى علم الجمال الأدبي/ 85. 86.

28. رأفت سيف/ الديانة اليونانية القديمة/البيان/292: 1990/ 45.

29. الديانات في أفريقيا السوداء/ 63.

30. الفن الهندي في أمريكا الشمالية/ 126.

31. الديانات في أفريقيا السوداء/ 55.

32. pritannica/586.

33. الرمز والأسطورة والشعائر/عالم الفكر/ 191.

34. الديانات في أفريقيا السوداء/ 78. 79.

35. نفسه/ 54.

36. نفسه/ 23.

37. انظر نفسه/ 108.

38. انظر: الرمز والأسطورة والشعائر/عالم الفكر/ 193. 194.

39. مارتن اسلن/ تشريح الدراما/ 26. 27.

40. نفسه/ 27.

41. نفسه/ 27.

42. الفن والإنسان/ 21.

43. البدائية/ 207.

44. إبراهيم سكر/ الدراما الإغريقية/ 3.

45. جورج تومسن/ اسخيلوس وأثينا/ 136. 137.

46. محمد فرحات عمر/ فن المسرح/ 11.

47. الدراما الإغريقية/ 8.

48. نفسه/ 9.

49. American Macropaedia/ Mat, Mask.

50. Britannica/ Macropaedia/ Meto, Mask

51. American Macropaedia/ Mat, Mask.

52. American / Mat, Mask.

53. Britannica/ Mat, Mask

54. Adictionary of literary terms/ p.52.

55. محمود أمين العالم/ الوجه والقناع/ 5.

56. The poet in the poemlp.10.

57. Britannica/Mask.

58. Tne Poet in the Poem /p.15.

59. محمد القاضي/ المرأة في قصص محمد الشروشي/ الحياة الثقافية/ ع57/1990/33.

60. كولن ويلسن/الإنسان وقواه الخفية/ 46.

61. عبد الغفار المكاوي/ ثورة الشعر الحديث/ 50. 51.



قصيدة القناع

في الشعر السوري المعاصر

محمد عزّام- سورية

يتوخى هذا البحث التعريف بقصيدة القناع، ومن ثم عرض أنماط الأقنعة ونماذجها في الشعر السوري المعاصر.

1. مصطلح (القناع) :

(القناع) لغة: هو ما تغطّي به المرأة رأسها من ثوب وغيره، كما جاء في لسان العرب(1). وقد عُرف القناع عند العرب، حيث كان الممثل الهزلي (السمّاجة) الذي يقوم بمحاكاة حركات الناس وتقليد أصواتهم، يلبس قناعاً(2).

وورد في الموسوعة البريطانية أن القناع Mask يرتبط بمصطلح (الشخصية الدرامية)(3). وأن الأصل اللاتيني للمصطلح هو Persona الذي كان يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله(4).

وأما تعريف القناع اصطلاحاً: فهو وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم. وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعبّر الشاعر من خلالها.

2 . مفهوم القناع:

كان القناع جزءاً من الطقوس الدينية البدائية التي تهدف عن طريق السحر إلى مواجهة الطبيعة(5). ثم استخدم في نوع من المسرحيات ازدهرت في بلاطات الملوك في عصر النهضة بأوربا، حيث كانت الشخصية المسرحية تتقنّع وتتنكّر وتشترك في موكب رمزي، وهي تنشد الأغاني أو تلقي الخطب(5)، قبل أن يدخل عالم الشعر، فيستخدمه الشاعر ليطرح أفكاره ومشاعره من خلفه، ويجعله يتحدث بلسانه، يقول جابر عصفور في تعريفه للقناع: "القناع يتخذه الشاعر المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدةُ صوتَها، وتقدمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع) وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية. ولكننا ندرك، شيئاً فشيئاً، أن الشخصية . في القصيدة . ليست سوى (قناع) ينطق الشاعرُ من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"(6).

3. أنماط الأقنعة في الشعر السوري المعاصر:

يُعَدُّ التراث منبعاً ثرّاً. وتشكّل رموزُه سيرورةَ التواصل الحضاري لأبناء الأمة، ولذلك كانت شخصياتهُ الملاذَ الرئيسي لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، يستوحون دلالاتها، ويتقمّصون ذاتها قناعاً، يحاولون من خلاله أن يبثّوا أفكارهم وأمانيهم، ويتجلّى ذلك في أقنعة الشخصيات الأدبية، والتاريخية، والدينية، والصوفية، والأسطورية... الخ، بل لعل الأقنعة جميعاً مستمدّة من التراث، إلا في القليل النادر الذي التفت فيه بعض الشعراء المعاصرين إلى بعض الشخصيات الوطنية أو الأدبية أو القومية أو الإنسانية المعاصرة، فعبّر من خلالها عن معاناته التي هي معاناتها في الوقت نفسه.

---

1. الأقنعة الأسطورية

الأساطير نبع لا ينضب للأدباء في كل عصر، يجسّدون، بوساطتها، أفكارهم ومشاعرهم، وعلى الرغم من كثرة تعريفات الأسطورة، فإنها "كل ما ليس واقعياً، لا يصدقه العقل المعاصر". بوصفها تدور حول حياة الأوثان التي تعتبرها آلهة، أو أنصافَ آلهة، أو كائناتٍ خرافية تقوم بأعمال خارقة. وفي عصور الجاهلية عرف العرب تراثاً أسطورياً تمثّل في الآلهة الوثنية: ودّ، وسواع، ويغوث، ويعوق، ونسر... كما تمثّل في أساطير زرقاء اليمامة، ونسور سليمان، وحياة الكاهنين: شقّ وسطيح...

وقد استمد شعراؤنا المعاصرون الأساطيرَ من مصدرين هما: الأساطير العربية، والأساطير الأجنبية (الإغريقية، والرومانية). وتحرّج شعراؤنا من اتخاذ الآلهة الوثنية أقنعة، ولكنهم استدعوها كشخصيات تراثية، فوصفوا حياتها الأسطورية، أو حاوروها كما في ديوان فايز خضور (آداد)(7). و(أداد) أو (حدد) هو إله المطر والعاصفة لدى السوريين القدماء. وكما في ديوان نذير العظمة (خبز عشتار)...

ومن الأساطير العربية تقنع بعض الشعراء بـ (الفينيق) وهي أسطورة عربية فينيقية، كما يرى المستشرقان الكرملي، ولامانس(8) تنصّ على أن (الفينيقَ) طائرٌ خرافي، يجمع . عندما يشعر بدنو أجله . أعوادَ العنبر التي تحترق بأشعة الشمس، فيشتعل جسمهُ. ومن رماد احتراقه تنبعث دودةٌ صغيرة، تكبر لتصير فينيقاً جديداً. وهكذا تستمر حياتهُ ويستمر خلودهُ. ودلالة هذا العمل هي: الانبعاث من خلال

الموت. ومن هذه الدلالة انطلق الشاعر نذير العظمة في قصيدته (9) حيث يقول:

وليمةُ النار أنا،

أخرج من بين الرماد طائراً

أصعد من بين الحفر

وأَشرئب فوق صخر الجرح مكسوّاً ريشَ النار.

ومن الواضح أن مسوّغ الشاعر في تقنّعه بالفينيق هو رغبتهُ في حرق سكون الواقع المتحجر، وبعث الحق من خلال الرماد والنار.

ويُعَدّ أدونيس من الشعراء الرواد الذين وظّفوا الأساطير في شعرهم، وعلى الخصوص أسطورة (الموت والانبعاث) في مستوياتها الفردية والقومية والإنسانية، فقد مات أبوه احتراقاً بحادث مفجع. فعبّر عن ذلك في قصيدة (الموت)(10). وقد اعتمد أسطورة (الموت والانبعاث) منذ خمسينيات القرن العشرين، ففي عام 1957 كتب قصيدته (البعث والرماد) جعل الفينيقَ فيها يُعطي بموته الحياة، كما هو المسيح، وتموز. ثم عاد إلى رمز (الفينيق) في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي)، وفي ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) الصادر عام 1965 ولم يكن موت الفينيق عنده نهاية، بل هو انبعاث جديد، بعد احتراقه. وتتّحد مأساة أدونيس الذاتية مع الموت بمأساة وطنه.

ومن الأساطير الأجنبية تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بـ (سيزيف) الإله الأسطوري الذي قيل إنه سرق النار (المعرفة) من الآلهة، وأهداها إلى البشر. فغضب عليه كبير الآلهة (زيوس)، وعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى إصعادها إلى القمة. ويظل هكذا حتى الأبد.

وقد تقنّع نذير العظمة بسيزيف في قصيدته (سيزيف الدمشقي) فأخذ ببداية الأسطورة، ورأى نفسه سيزيف المؤمن بالإنسان وبقدرته على مواجهة المجهول:

سأضرب هذه الصخرة

لأني مولعٌ بالماء

وأزرع في رحمها بذرةْ.

كما تقنع بعض شعرائنا بأوليس (أو أوديس، أو أوديسيوس) بطل الأوديسة ثاني الملحمتين الإغريقيتين. وهو شخصية أسطورية: بطل، شجاع، ذكي، اشترك في حرب طروادة في (الإلياذة)، ثم عاد إلى وطنه، فاستغرقت عودتُه عشر سنين، قضاها في المغامرات والأهوال في البراري، والبحار، بينما زوجته (بنيلوبي) تنتظر عودته. وقد تكاثر حولها الراغبون في الزواج بها، فكانت تعدهم بأنها ستوافق على الزواج حالماً تنتهي من نسيجها الذي تعمل فيه نهاراً، ولكنها كانت تحلّه ليلاً. ولهذا تُعَدّ رمزَ الوفاء والإخلاص لزوجها أوليس.

وقد تقنّع الشاعر السوري علي كنعان بأوليس في قصيدته (القرصان)(11) التي يقول فيها:

بنلوبي

لم يعد لي غيرُ عينيك فآفاقي يبابْ

سفني، بحارتي ناموا بأعماق العُبابْ

وأنا ملقى على الرمل أغني، أتلوّى، أغزل الرؤيا، وأبكي

كيف لا تروي شراييني أنهارُ السرابْ

كل ما حولي يبابْ

وأنا، حتى أنا.. لولاكِ يباب.

وواضح أن الشاعر الذي يصف لزوجته العناء والعنت الذي لاقاه في عودته إلى وطنه، إنما من أجل أن تهلّ "زوجتُه" الثورةُ فتملأ الأرض خصباً وعطاء.

2. الأقنعة التاريخية

اتخذ بعضُ شعراء الحداثة بعضَ الشخصيات التاريخية أقنعة تنأى بهم عن التدفق المباشر للمشاعر الذاتية وتخلق معادلاً موضوعياً يؤدي بالشاعر إلى إحكام السيطرة على موضوعه. وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق أفكاره والقضايا والهموم التي يريد التعبير عنها. ومن هنا فإن تقنية (القناع) هي من أهم الإفادات التي أفادها الشعر العربي المعاصر، إذ أن الشاعر عندما يتقنع بشخصية تراثية، أو أسطورية، أو دينية، أو تاريخية... ينطق من خلالها، ويجعلها تنطق بما يريد، يقتضي ذلك منه موقفاً مشتركاً بين الشخصيات والشاعر، أي بين القناع والشاعر، وهذا يعني "خلق أسطورة تاريخية، لا تاريخاً حقيقياً. فهو تعبير عن التضايف من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة)، أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيد عن التحدث بضمير المتكلم"(12).

فمن التاريخ العربي الإسلامي تبرز شخصيةُ **عبد الرحمن الداخل** (**صقر قريش**)، الأموي الذي هرب من محاولة العباسيين قتله، إلى المغرب، فالأندلس، حيث بنى فيها، بمساعدة أخواله، دولةً عربية دامت ثمانية قرون، وهو يروي قصة هربه مع أخيه حين وصلا نهر الفرات، فسبحا ليعبراه إلى الضفة الأخرى: "وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط: ارجعا لا بأس عليكما. فسبحتُ وسبح الغلام أخي. فالتفتُّ إليه لأقوّيَ من قلبه، فلم يسمعني واغترّ بأمانهم، وخشي، فاستعجل الانقلاب نحوهم. وقطعت أنا الفرات. ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بأمان، فضربوا عنقه، ومضوا برأسه. وأنا أنظر إليه وهو ابنُ ثلاثَ عشرةَ سنة. ومضيت إلى وجهي أحسَبُ أني طائر وأنا ساعٍ على قدمي"(13). وهكذا فُجع (الصقر) بقتل أخيه، كما فُجع بسقوط مجد قومه الأموي، فرحل متغرباً من الشام إلى الأندلس، حيث بنى فيها مجد العرب.

وقد اتخذه **أدونيس** قناعاً في قصيدتيه (أيام الصقر)، و(تحولات الصقر)(14). وفي معظم قصائد ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) حيث مهّد لقناعه بثلاثَ عشرةَ مقطوعة، قبل الوصول إلى القصيدتين اللتين استخدم فيهما تقنية القناع، ليحكي أسطورة (الصقر):

يبني على الذروة في نهاية الأعماقْ
أندلسَ الأعماقْ
أندلسَ الطالع من دمشقْ
يحمل للغرب حصاد الشرق

وهكذا يتماهى أدونيس بصقر قريش، ويتخذه قناعاً يتحدث من خلاله، وعلى الرغم من أن أدونيس، في توظيفه (صقر قريش) الأموي يخالف مذهبه، فإن تماثل حياة الاثنين أوجب عليه هذا التوظيف: فقد هرب أدونيس أيضاً من بلاده (سورية) لأنه كان مطلوباً فيها، إلى لبنان، حيث بنى فيها مجده الأدبي. وحياته تمثل "البعث": فقد مات (علي أحمد سعيد اسبر) وبُعث من رماده (أدونيس). واهتمامه بصقر قريش هو اهتمام شخصي نابع من توافق حياتيهما.

ولعل **ممدوح عدوان** من أكثر الشعراء السوريين اهتماماً بالرموز التاريخية عامة، وبالأقنعة خاصة، فقد تقنّع بأكثَرَ من شخصية تراثية، وجد فيها معادلاً موضوعياً لموقفه من قضايا وطنه وأحداث مجتمعه، فقد وضع قناع (**الحطيئة**) في قصيدته (يوميات الحطيئة)(15)، وتقنّع **بالخنساء** في قصيدته (روي عن الخنساء)(16)، وتقنّع برجل من الخوارج في قصيدته (خارجي قبل الأوان)، وبثائر من الزنج في قصيدته (الهروب من ثورة الزنج)(17)، وتقنّع **بوحشي** قاتلِ حمزة في قصيدته (سقطة وحشي)(18).

في قصيدته (ثائر من الزنج) أظهر عدوان انحراف ثورة الزنج، فقد صور الفقر الذي يعانيه الزنج، بينما ترفل القصور بالغنى الفاحش. وبينما ينتظر الزنج مخلصاً ينقذهم من فقرهم المدقع، جاء (علي بن محمد) ليقودهم. ولكن قيادته كانت مثلَ أكذوبة للاحتيال على الزنج، لأن علي بن محمد هو وجه من وجوه الخليفة العباسي:

كنتُ فقراً

وكانت مجاعةُ أهلي خيولاً

وبغير فوارس كنّا انتظاراً، وكنّا أعنّهْ

جاءنا ابن محمد ثم امتطانا

وحين التقى بالأعادي استحلنا أسنّهْ(19).

ولأن الزنج لن يخسروا ـ بثورتهم ـ سوى فقرهم وأغلالهم، فقد امتشقوا السلاح يدفعون به عن أنفسهم الجوع والاستغلال. وحين التقى الجيشان: جيشُ الزنج، وجيش الخليفة. عرفوا الخدعة التي مارسها عليهم قائدُهم عليُ بن محمد الذي اتفق مع الخليفة ضد (الثورة).

كما تقنّع عدوان بأحد الخوارج في قصيدته (خارجي قبل الأوان)(20)، وبجندي في قصيدته (رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر من العبد الفقير المجنّد في جيش أمير المؤمنين المستعصم بالله)(21) اتخذ عدوان ـ أيضاً ـ جندياً من الجيش الإسلامي قناعاً، فتحدث من خلاله إلى أسماء بنت أبي بكر عن هزيمة العرب في حزيران 1967 التي قصمت ظهر العرب:

عُدنا من الوغى

.. تركنا في الطريق السيفَ والحصان

نحن الذين ندّعي أنّا نخاف السلخَ بعد الذبح.

وهنا يتناصّ الشاعر مع قول أسماءَ بنت أبي بكر وأمِ عبد الله بن الزبير الذي طالب بالخلافة، ودانت له البلاد عدا الشام التي جردت عليه جيشاً يقوده الحجّاج، فحوصر في مكةَ ستة أشهر، ومُنع عنه الطعامُ والماء. وعندما وجد نفسه وحيداً، دخل على أمه أسماء وهي في السابعة والتسعين من عمرها، يستشيرها في متابعة القتال، فأجابته: إن كنت تعلم أنك أردت الدنيا، فبئس العبد أنت، أهلكت نفسك. وأهلكت مَنْ قُتل معك. فقال لها: أخشى إن قتلوني أن يمثّلوا بي. فقالت: إن الشاة لا يؤلمها السلخُ بعد الذبح. فعاد إلى القتال، وهو في السبعين من عمره، وظل يقاتل حتى استشهد. فصلبه الحجاج أياماً. فقالت أمه: أما آن لهذا الفارس أن يترجّل. تلك هي الأم المسلمة الفذة، وهؤلاء هم الرجال الذين أنجبتهم، فأصبحوا خالدين خلود الجبال.

***

3. الأقنعة الدينية

التراث الديني مصدر غني من مصادر الإلهام الأدبي، استمد منه الأدباء موضوعاتهم ونماذجهم الأدبية. والأدب العالمي يحفل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي تدور حول الدين، وقد كان الكتابُ المقدس مصدراً للأدباء الأوربيين الذين استمدوا منه شخصياتٍ ونماذجَ أدبية، كما كان القرآن الكريم مصدراً من المصادر التي استمدّ منها الأدباءُ موضوعاتِهم وشخصياتهم في بعض أعمالهم الأدبية. وقد استفاد منه الأدباء الغربيون أيضاً كالشاعر الألماني (غوته) في ديوانه (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)، والشاعر الإيطالي (دانتي) في (الكوميديا الإلهية)، و(فكتور هوغو) في ديوانه (المشرقيات)، وغيرهم.

وقد تقنّع محمد عمران في قصيدته (أنا الذي رأيت)(22) **بالسيد المسيح**، ورأى أن قَدَر الثوري هو أن يكون مسيحاً فادياً، يفدي البشر بتضحيته بنفسه. ولكن المأساة هي أنه بلا قيامة، أي بلا انبعاث، فواقع "تموز" لا يوحي بذلك:

جلجلتي أعرفها، وخشبَ الصليب

وأعرف المسمارَ، والعلامهْ

وأنني بلا قيامهْ.

كذلك تقنّع ثائر زين الدين بمريم، أمِ السيد المسيح التي تناجي ربها أن يرد لها ابنها المسيح الذي وهبها إياه ثم أخذه(23):

ردّ لي ولدي أيهذا الإله الحبيب

هل رأيت الشماتة في أعين الناس؟

ردّ طفلي وخذ ضوء عيني.

ومن الواضح أن الشاعر عندما تقنع بالسيدة مريم فإنما لأنه يعاني التجربة نفسها في فقد الولد.

وأما من **أقنعة الصحابة** فأكثر ما تقنع شعراؤنا المعاصرون بشخصية (**الحسين بن علي**) شهيد كربلاء الذي غادر الحجاز إلى العراق، بدعوة من أهلها، لينصبّوه خليفة. ولكن الجيش الأموي اعترضه ومَنْ معه في (**كربلاء**)، فقطع عنهم الماء، فتخلّى عنه أصحابه إلا نفرٌ قليل ظل يقاتل بهم حتى استشهد، فأصبح رمزاً أعلى في الشهادة من أجل الأفضل، ومن هنا اتخاذُه قناعاً من قبل بعض الشعراء المعاصرين للثورة على القيم الفاسدة في هذا العصر الجبان.

ولعل **أدونيس** يفوق غيرَه من الشعراء في الإفادة من معطيات شخصية الحسين، ويبدو أدونيس مرتاحاً إلى هذا الرمز، يجود بشعره فيه، وذلك في مقطع (مرآة الشاهد) من قصيدته (مرايا وأحلام حول الزمن المكسور) حيث يعادل فيه بين رمز الحسين ورمز المسيح، وحيث تشارك الطبيعة في كل مظاهرها بالحزن على الحسين:

وحينما استقرت الرماحُ في حُشاشة الحسين، وازّينت بجسد الحسين

وداست الخيولُ كلَّ نقطة في جسد الحسين، واستُلبتْ وقُسّمتْ ملابسُ الحسين

رأيتُ كل حجر يحنو على الحسين

رأيتُ كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيتُ كل نهر يسير في جنازة الحسين.

وكذلك تقنّع الشاعر **فايز خضور** بالحسين، وذلك في قصيدته (اعترافات علي بن الحسين)(24) عبّر فيها عن مأساة المناضل العربي في الواقع الراهن، وأدان الواقع، من خلال شخصية الحسين، متماهياً بالحسين:

كنتُ أدعو لمصير عربي

يمنح الكون سلامهْ

لا لعرش دموي.

وكذلك تقنّع **خالد محيي الدين البرادعي** بشخصية الحسين، فاتخذه قناعاً في قصيدته (الحسين مقتول في كل مكان)(25). روى فيها قصة خروج الحسين من الحجاز إلى العراق، لإنقاذ المسلمين من السلطة القائمة آنذاك، وتماهى معه، فهو أيضاً يريد أن ينقذ الوطن من المفسدين الذي ولغوا فيه، فما شبعوا.

---

4. الأقنعة الصوفية

جسّدت الشخصيات الصوفية نوعاً خاصاً من الفكر والسلوك، وقد عرف شعراؤنا المعاصرون الصلةَ التي تربط بين تجربتهم الشعرية والتجربة الصوفية، التي تتبدّى في تجاوز الواقع، وتحقيق الاتحاد بكل مظاهر الوجود. وقد كان شعر أدونيس تعبيراً عن هذا النزوع إلى الاتحاد بكل مظاهر الكون. وقد تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بقناع الصوفي الكبير (**محيي الدين بن عربي**) الذي ولد في مرسيه من بلاد الأندلس عام 560هـ، وسافر إلى مصر، فدمشق، فبغداد، وجاور بمكة، وأقام في بلاد الروم، ثم توفي عام 638هـ ودفن

في دمشق، في مسجد يُعرف باسمه على سفح جبل قاسيون. ومن أهم كتبه: ترجمان الأشواق، والفتوحات المكّية.

وقد خصّص الشاعر (**فوّاز حجّو**) لابن عربي ديواناً أسماه (ابن عربي يترجم أشواقه)(26) اتخذ فيه ابن عربي قناعاً، تحدّث من خلاله عن بحث الصوفي عن نور الحقيقة، بجامع البحث عن الحقيقة بينهما، كما في قوله على لسان ابن عربي:

فهل جاء أهل الغرام حديثي
غداةَ رأيتَ بعينيك نوراً يفيض على العاشقين

فقلتُ امكثوا إنني الآن آنست نورَ الحقيقةْ

وقد وظّف الألفاظ الصوفية، من مثل: الغرام، والنور، والعاشقين، والضياء، والحقيقة... كما استفاد من القرآن الكريم في التناص مع الآية الكريمة: إني آنست ناراً.

وأما أبو بكر الشبلي (247 . 334هـ) الذي صحب الجنيد والحلاج فكان أيضاً من كبار المتصوفة. وقد جيء بالشبلي، والحلاج ينزف مصلوباً، فأُمر أن يرمي الحلاج بحجر، فأبى، ورماه بوردة كانت في يده، وقد تقنّع الشاعر ثائر زين الدين بالشبلي، قائلاً(27):

. أرميه!؟
. لا!
هو شعلة ستظل تخفق في رماد الكون.
هذا إمام العاشقين
. أرميه!
. مَن يرمي المعلم؟
. مَن يردُّ الحبَّ بالطعنات؟!
. لا . يا أمةً ستظل ترجم عاشقيها، ثم تبكيهم، على مّر السنين.

"

5. الأقنعة الأدبية

وظّف الشعراء المعاصرون كثيراً من الشخصيات الأدبية التراثية في أشعارهم، كما اتخذوا كثيراً من الشخصيات الأدبية التراثية أقنعة تحدثوا من خلالها. وقد استمد الشعراء المعاصرون من شعراء معظم العصور السابقة، وتناصّوا معهم، وتقنّعوا بهم: فمن الشعراء الجاهليين الذين اتخذهم بعض شعرائنا المعاصرين أقنعة: طَرَفة بن العبد الذي قتله عامل (عمرو بن هند) على البحرين. وكان (عمرو بن هند) ملك الحيرة قد أوهمه وخاله المتلمّس أنه كتب إلى عامله في البحرين أن يكرَمهما. ولكن المتلمّس شكّ في الأمر، ففضّ الكتاب فإذا فيه أن يقتله، فمزّق الكتاب. ثم قال لطرفة أن يطّلع على كتابه هو أيضاً، فلم يفعل، بل سار إلى العامل الذي فضّ الكتاب، وقرأه. فقال لطرفة: إني قاتلك، فاختر ميتة تهواها. فقال له: إن كان ولا بد فاسقني الخمر وافصدني. ففعل به ذلك، فما زال دمُه ينزف حتى مات، ولما يبلغ الثلاثين من عمره(28).

ومن الشعراء الذين تقنّعوا بشخصية (طرفة) الشاعر علي الجندي في قصيدته/الديوان (طَرَفة في مدار السرطان)(29) الذي صدّره بقوله: "كان طرفة بن العبد البكري شاعري النموذجي، منذ أن عرفته وأنا في مطلع شبابي. وظل كذلك حتى اليوم، بالرغم من أنني رأيت نفسي أحياناً في شعراء آخرين خُيِّل إليّ أنهم أكثر تجسيداً لي عبر رمال التاريخ: فحيناً عروة بن الورد، وحيناً قَطَري بن الفُجاءة، وربما المتنبي".

يلتقي علي الجندي مع طرفة في حبهما للمرأة، والخمرة، والسيادة. وبعد أن كان الجندي مسؤولاً كبيراً في الدولة، تخضع له الرقاب. يُعزل من منصبه، فينفي نفسه إلى قريته على حدود الصحراء، فكأنما يحكم على نفسه بالموت، وهو في زهو شبابه. فلم يجد في غير اللذة خلاصاً. وصار يتماهى بشاعره الأثير (طَرَفة) الذي اتخذه قناعاً يعبر من خلاله عن همومه الذاتية وأشجانه:

امنحوني قينةً ماجدةً وحشيةَ الإيحاء
رحباً جسمُها "محطوطةُ المتنين غيرُ مُفاضة"
محلولةُ الخصلات.. أنثى نَمِرَه
ودعوا جنبي دَنّاً عبقرياً
دمه من كرمةٍ شامية
ودعوني أرتوي.
وهو يتناص مع طرفة في كثير من أقواله في معلقته:
وإذا قالوا جهاراً: "مَنْ فتىً؟ خلتُ أنا" لكنني اليوم جبان
فادخليني خولةَ القحط إلى خدرك أستجدي الأمان
أعاقر خمرتي السوداء
أحرر جسميَ المرهونَ للموتِ إذا سكر
وآوي للزوايا تحت جنح الليل، وأنتحب
أهزّ قبور أقماري التي غربتْ، وأنتحب
أشمّ ترابَ أيامي التي أفلتْ، وأنتحبُ

وهكذا فإن حياة الشاعرين قد تماهتا في الفتوة وحب المرأة والخمرة، فقد رأى الجندي في سلوك طرفة وفي ميتته أنموذجاً يحاكيه. فإذا كان طرفة قُتل شاباً لم يتجاوز السادسة والعشرين، فكذلك قُتل الجندي عندما عُزل من منصبه، وحكم عليه بالتقاعد، ولما يزل في ريعان شبابه. ومن هنا تماثل تجربتي الشاعرين.

كذلك تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بالشاعر الجاهلي (**عُروة بن الورد**) الذي كان يلقّب بـ (**عروة الصعاليك**) لجمعه إياهم في البرد والشتاء، وقيامِهِ بأمرهم، فكان يغزو بهم، فيغنم، فيوزّع الغنائم عليهم. وهو يفتخر بذلك في قوله:

أقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ
وأحسو قَراحَ الماءِ، والماءُ باردُ

وقد اتخذه الشاعر حسين حموي قناعاً في ديوانه (مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي)(30) الذي خصصه لعروة، وقد أخذ الحموي من سيرة عروة كرمَه وجوده، وجعله قناعاً تحدّث من خلاله عن هذا الكرم، فاضحاً الانتهازيين الذين يدخلون بيوت الآخرين باسم الصداقة، فيأكلون ويشربون، ثم يغادرون مُطعِمهم وهم يسبّونه:

يدخلون باب البيت أصدقاءَ، يقهقهون، يأكلون، يشربون

وقبل أن يغادروا المكان، يُحمّلون السيدَ المضيافَ مِنّةَ الزيارهْ

ومن الشعراء الجاهليين الذين اتخذهم بعض شعرائنا المعاصرين قناعاً (**دُرَيد بن الصّمة**) الذي اتخذه الشاعر السوري (**خالد محيي الدين البرادعي**) قناعاً، في ديوانه (صور على حائط المنفى)(31). ومن المعروف أن دُريد بن الصّمّة أحدُ فحول الشعر الجاهلي، وأحدُ الشعراء الشجعان، وكان سيدَ بني جشم وفارسَهم وقائدَهم. والقصيدة المشهورة له هي الدالية التي يرثي بها أخاه عبدَ الله الذي قُتل في غارة لهما أغارا فيها على غطفان، فأصابا إبلاً عظيمة، فاستاقاها، فدهمتهم الفرسانُ، فقُتل عبدُ الله في اللّوى. فقال دريدُ يرثيه:

وما أنا إلا من غَزيّةَ إن غوت
غويتُ وإن ترشدْ غَزيّةُ أرشدِ
تنادُوا فقالوا: أردتِ الخيلُ فارساً
فقلتُ: أعبدَ الله ذلكم الردي؟

كما تقنّع الشاعر ثائر زين الدين بالشاعر الجاهلي (**عبيد بن الأبرص**) في ديوانه (في هزيم الريح)(32). ومن المعروف أن الشاعر عبيدَ بن الأبرص هو أحد فحول الشعر

الجاهلي وقد قتله المنذرُ بنُ ماء السماء ملكُ الحيرة، لأنه قدم عليه في يوم بؤسه. وكان قد مدحه. فأبى النعمان إلا قتله، وقال: "حال الجريض دون القريض" أي حالت غصّةُ الموت دون الشعر، فقال الشاعر ثائر زين الدين من خلف قناع عبيد:

حال الجريضُ دون القريض

لو أن روحي لا تفيض على يديك
لسمعتَ شعراً لم تقله الجنُّ
لم تقله ألسنةُ الرواة

يا بؤس مَنْ صحبَ المليك لغايةٍ

ما للمليك . وقد خبرتَ . صديقُ

ومن الواضح أن الشاعر يحكي تجربة معيشة تنصّ على أنه "لا ثقة بالملوك ولو توّجوك". وهي حكمة شعبية قديمة يؤكدها الشاعر المعاصر من خلف قناعه.

أما (الحطيئة)، الشاعر الذي عاش في الجاهلية، ثم أدرك الإسلام، فأسلم. ولكن إسلامه كان رقيقاً. وقد حبسه عمر بن الخطاب لهجائه الزبرقان، فاستعطفه الحطيئة بقصيدة يصف فيها فقره وأطفالَه الجياعَ، مطلعها:

ماذا تقولُ لأفراخٍ بذي مَرَخٍ
زغبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ
ألقيتَ كاسبَهم في قعرِ مظلمةٍ
فاغفرْ عليك سلامُ الله يا عمرُ

فقد تقنّع به **ممدوح عدوان** في قصيدته (يوميات الحطيئة)(33). ولعل البؤس وظروف الحرمان والخوف الدائم من السلطة هي الجامع بين الشاعر المعاصر والحطيئة، فوجد فيه عدوان معبّراً عن وضعه الراهن، حيث يقول:

حين يضيع الخبز بين الله والناسِ

وحينما تنقرُ في القلب مناقيرُ الصغار
وتشتكي من جوعها القاسي
تخاف أن تلقي بك الأيامُ والطوى
من كفّ نَخاس لنخّاسِ.

كما اتخذ بعضُ شعرائنا المعاصرين بعضَ **الشعراء الأمويين** أقنعةً يبثون من خلالها همومهم ومعاناتهم، ومن هؤلاء **علي الجندي** الذي اتخذ (**قَطَرِيّ بن الفُجاءة**) قناعاً في قصيدته (سقوط قَطَرِيّ بن الفُجاءة)(34). ومن المعروف أن قَطَرِي من رؤوس الخوارج وشعرائهم، وقد انتهت إليه رئاستهم، وظلّوا يُسلّمون عليه أميراً للمؤمنين عشر سنين، حتى قُتل عام 77هـ، وهو القائل:

فلو شهدتَنا يوم ذاك وخيلُنا
تُبيحُ من الكفّار كل حريمِ
رأتْ فتيةً باعوا الإلهَ نفوسَهمْ
بجنّات عَدْنٍ عنده ونعيمِ

و(الخوارج) فرقة انفصلت في مرحلة الإسلام الأولى عن الطرفين المتنازعين (علي، ومعاوية). وكانت حرباً عليهما. وكانوا مثلاً في الشجاعة، وكان الرجلُ منهم عندما يشيخ، فما يقدر على خوض المعارك، يغدو من (قَعَد) الخوارج. وقد أصبح (قَطَرِيّ) كذلك، فما يستطيع القتال إلا بالشعر.

وقد قدّم الجندي لقصيدته بقوله إنها: "سيرة داخلية فاجعة" في ثمانية وعشرين نشيداً، يقول فيها:

ساهرٌ وحدي على مائدة الإيقاع أستجدي من الصمت قصيدهْ

طاعنٌ في الوهم، لا شمسَ على دربي، قوافيّ حزاني، وأمانيّ فريده

.. في كل صباح أُسرجُ القوافي
لكنها تُغير نحو الموت دونما أعنّةْ
لا سيفَ يحميها، ولا أسنّةْ
.. فحدّث الآتين يا شعريَ عن مأساة عصرنا العنّين

وهي قصيدة طويلة في سبعين صفحة، يختمها بنشيد (عودة الابن الضّال) حيث يودع الشاعرُ ديارَ العزّ والمنفى، ويعود إلى بلده محمّلاً بثمار الموت والصمت، بعد أن أنهكه التسيار والتيه.

ومن الواضح أن الشاعر المعاصر يتحدث من خلال قناعه (قَطَري) عن معاناته العوز والشيخوخة والوِحدة، وأنه لا ملجأ له غيرَ وطنه والشعر. وفيها يتناصّ مع كثير من الشعراء.

كما تقنّع الشاعر **وليد مشوّح** بشخصية (قَطَريّ بن الفُجاءة) في قصيدته (توسّلات قَطَريّ بن الفُجاءة)(35). ولكنه لم يأخذ منه خروجه، ولا شجاعته، بل أخذ شوقَه وحنينه إلى دياره، فتماهى معه في ذكرياته على نهر الفرات ورئامِهِ، ولم يُنسه نهرُ بردى حسانَ نهر الفرات، فألهبه الشوق والحنين، فتقنّع بقَطَري، وقال بلسانه، من خلف قناعه:

نحن غادرناك يا وطنَ الثعالب خارجين
خيلُنا عبرت بحارَ الرمل في عزّ الظهيرة
منك هاجرنا، إليك
وداعاً أُهيلَ الغضا
راحلٌ فلا البيدُ لي أو قبُرها
ولا الماءُ لي/ أو تبرها.

ولعل المتنبي يأتي في رأس قائمة شعراء العصر العباسي الذين اتخذهم شعراؤنا المعاصرون أقنعة، لأنه عاش حياة حافلة بالمطامح والحروب والتنقل. وقد وجد في سيف الدولة القائدِ العربي الذي يقف في وجه الروم، وفي وجه انهيار الدولة العربية في آن. وكان المتنبي يشارك سيفَ الدولة حروبه مع الروم، وينظم انتصاراتِه قلائدَ شعريةً تسير في الآفاق. ولكن الحسادَ كادوا له عند سيف الدولة، وأوغروا صدره عليه، فارتحل عنه المتنبي مغضباً إلى مصر، يمدح ملكها كافوراً الأخشيدي، ويأمل منه ولاية. ولكن الأخير خيّب أمله، فاضطر إلى الرحيل عنه، بعد أن ترك له قصيدة مشهورة في ذمّه، ذاعت في الآفاق. ووصل إلى الشام، فالعراق، حيث قتل من قبل بعض قطّاع الطرق.

وقد تقنّع الشاعر **خالدُ محيي الدين البرادعي** بـ (المتنبي) في قصيدته/ الديوان: (تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة)(36) التي يعبّر فيها من خلال قناعه (المتنبي) عن الوضع العربي الفاسد، وعن العربي المهان. وكما عانى المتنبي من اجتياح العجمة في القرن الرابع الهجري ديارَ العرب حين قال:

ولكن الفتى العربيَّ فيها
غريبُ الوجه واليد واللسان

فإن الشاعر المعاصر يعاني ما عانه سلفه من اجتياح الغرباء وطن العروبة:

قَدَرُ الأمةِ العربيةِ أن تترجّح.. على نارين:
نارِ بنيَن عقوها، وسُعار العشاق الأغراب القتلةْ

ولم يكن هاجس الشاعر المعاصر طلبُ الملك، بل هي صيحة تحذير وإنذار للعروبة المستباحة من قبل أعدائها وأبنائها على السواء:

لم أطلب مُلكاً ناديتُ بصوت عربي
إني أنشر في الآفاق شموسَ الضاد
أبعث في الزمن المتهدل طفلاً عربياً، يوقف نهبَ اللغة،
ويُسقط سبيَ الذات.

كذلك تقنّع الشاعر فايز خضور بـ (المتنبي) في قصيدته (المتنبي يقرأ في كتاب قاسيون)(37) التي جعلها في ستة فصول قدّم لكل فصل منها ببيت من أبيات قصيدة المتنبي المشهورة (الحَدَث الحمراء). فقد قدم الفصل الثاني مثلاً ببيت من قصيدة المتنبي يقول فيه:

أتوكَ يجرّون الحديد كأنهم

سروا بجيادٍ ما لهنّ قوائمُ

ثم صار الشاعر المعاصر يتساءل من خلال قناعه (المتنبي) عن الأرض المسحوبة من تحت أقدام العرب:

إلى أين هذي القوافلُ؟

. إلى جبل الشيخ والحِمّة الدافئهْ

. ومن أين هذي القوافلُ؟

. من كل قريةٍ، ومن كل جردٍ، وسفحٍ، وسهلٍ، وكوخٍ، وبيتْ

. . كنا نغضُّ من الخزي أبصارنا، نسجن الآه

نسجن في الصدر قهرَ النفوسِ الكسيفهْ

وواضح أن المتنبي الذي شهد انتصاراتِ سيفِ الدولة التي انتصر فيها العرب على العجم، يعود اليوم . من خلال الشاعر المعاصر . ليصف انكساراتِ العرب وذلّهم وهزائمهم المتتالية(38).

كذلك تقنّع محمد عمران بشخصية المتنبي في ديوانه (الدخول في شعب بوّان)(39). وشعب بوان: هو مكان منفرج بين جبلين قرب شيراز، مشهورٌ بكثرة أشجاره وينابيعه ومغانيه، ولكنه أعجمي لا عربي. والعربي فيه غريب الوجه واليد واللسان. وقد خصص عمرانُ الديوانَ كلَه لتداعياته من خلال شخصية المتنبي، وفيه يقول:

مضغتُ المنّ والسلوى، سكنتُ مدائنَ القاتِ

أكلتُ، أكلتُ لحمَ الحزن مرّاً، كان مائي شارعُ الكلماتِ

والمنّ: مطر ينزل من السماء فينعقد على الحجر والشجر طعماً حلواً. والسلوى: شراب يسلو به الحزين. وقد نزلت هذه الآية على بني إسرائيل عندما تاهوا في الصحراء أربعين عاماً، فأطعمهم الله المنّ والسلوى. وعمران عندما يتمثّل بهم فذلك لأن أمة العرب قد تاهت، في العصر الحديث، في صحراء الزمن، وتناوشتها الذئاب والكلاب من كل جانب، وخضعت لسلب الأجنبي والعربي.

كما تقنّع بعض شعرائنا المعاصرين بشخصية **ديك الجن الحمصي** (161 . 235هـ) الذي اشتهر بحبه لجاريته النصرانية (ورد) التي أسلمت فتزوجها. ولكن ابن عمهِ دسّ له عليها، فقتلها(40)، وقيل إنه أحرق جثتها، وصنع من رمادها كأساً يشرب به الخمرة ويبكي. وهذه الغيرة العمياء والشك القاتل لدى الرجل المخدوع هي أبرز ما في حياته، وقد كانت الدافعَ الذي دفع بعضَ الشعراء المعاصرين على استدعائه، والتقنع به.

ولعل عمر أبو ريشة هو أول شاعر معاصر استدعى شخصية ديك الجن، فتقنع به في قصيدته (كأس) التي نُشرت عام 1940 والتي تُعدّ إحدى أقدم القصائد التي وظّفت القناع في شعرنا المعاصر. ولعل هذه الريادة تعود إلى معرفة أبي ريشة المباشرة بالشعر الإنكليزي، وبخاصة أعمال براوننغ في (المونولوج الدرامي) وعزرا باوند في تقنية قصيدة الـ (Persona) التي يستدعي فيها (باوند) شخصية شاعر قديم، يتخذها قناعاً يتحدث من خلاله، وت. س. إليوت في نظريته (المعادل الموضوعي) كوسيلة (موضوعية) للتعبير الوجداني.

وتبدأ القصيدةُ باستهلال نثري يروي فيه الشاعر بإيجاز قصةَ قتلِ ديك الجن زوجتَه ورداً، لم يورد بيتين من مرثية ديك الجن لورد:

أجريت سيفي في مجال عناقها...

وقد تقمص أبو ريشة شخصية ديك الجن، وتخيّل نديماً يقارعه الكأس، ويقول له:

دعها فهذي الكأس ما

مرّت على شفتي نديمْ

لي وقفةٌ معها أمام

الله في ظل الجحيم(41)

ولكن أبا ريشة قام بانزياح في القصة التاريخية، من الشك والغيرة، فجعل العجزَ الجنسي هو الدافع إلى قتلها، لأنه لا يريدها أن تكون لغيره.

كذلك وجد نزار قباني في قناع ديك الجن ضالته الفنية التي يعبر من خلالها عن عواطفه تجاه النساء، وذلك في قصيدته (ديك الجن الدمشقي)(42) التي عبّر فيها من خلال قناع (ديك الجن) عن مشاعره هو، لا عن مشاعر ديك الجن، مع أن الشاعر في قصيدة القناع، كالروائي، ليست له أناه الخاصة، بل هو مضطر أن يستخدم ضمير المتكلم ليدخلَ في وهم القارئ أن العمل الفني حقيقي.

وقد تبنى نزار فكرة أنه عاشق مخدوع، وأنه قتل حبيبته في حالة دفاع عن النفس، لأنها بخيانتها له، دمرت كرامته، فثأر لنفسه:

إني قتلتكِ واسترحتْ

يا أرخصَ امرأةٍ عرفتُ

أغمدتُ في نهديكِ سكيني

وفي دمك اغتسلتُ

وطعنتُ حبّك في الوريد

طعنتُهُ حتى شبعتُ

ولفافتي بفمي.. فلا

انفعل الدخانُ ولا انفعلتُ

كذلك تقنّع إبراهيم عبّاس ياسين بـ (ديك الجن) في قصيدته (نشيد الجمر: رقصة ديك الجن الأخيرة)(43).

وأما أبو فراس الحمداني (320 هـ . 357هـ) الشاعر والفارس، وابن عم سيف الدولة الذي حضر معه معظمَ المعارك. وفي إحداها أسره الروم. فظل في أسره سبع سنين، نظم أثناءها قصائدَه (الروميات) التي تُعدّ من أرقّ ما قيل في الشعر العربي. ثم افتداه سيف الدولة. وبعد سنة مات سيف الدولة. فرغب أبو فراس في الملك، فحاربه أبو المعالي ابنُ سيف الدولة، فقُتل وهو ابنُ ستٍ وثلاثين سنة. وقد خاطب ابنته بقوله:

أبنيتي لا تجزعي

كل الأنام إلى ذَهابْ

نوحي عليّ بعبرة

من خلف سترك والحجاب

قولي إذا كلمتني

وعييت عن ردّ الجواب

زينُ الشباب أبو فراسٍ

لم يُمتّع بالشباب

ومن الغريب ألا يقتنع به . على شهرته . أحد من الشعراء المعاصرين، على الرغم من أن حياتَه كانت ملأى بالمعارك والأسر والشعر، ولكن يبدو أن شهرة ابن عمه سيف الدولة قد طغت على شهرته، بوصفه سيفاً في وجوه الروم.

وللشاعر مصطفى النجار قصيدة (حوارية أبي فراس مع ابنته ساعة مصرعه)(44) تناصّ في مطلعها مع أبي فراس في قوله:

أبنيتي لا تجزعي

زينُ الشباب أبو فراس

لم يُمتّع بالفداء

تمتعَ الوغدُ الدعيّ

وتمتعتُ في مصرعي

أقيالُ قومي من علوج

الروم أشباه الرجال الختّع

ومن الواضح أن الشاعر يرثي . من خلال أبي فراس . أبناء جيله من المتسلطين . إذا لم نقل يهجوهم . كما رثى أبو فراس نفسه، وتُرك الأمر للأوغاد والأدعياء.

—— ،، ——

6. الأقنعة الشعبية

يُعدّ الموروث الشعبي مصدراً من مصادر التوظيف التراثي بما يختزنه من حكايات وسير شعبية. وتُعَدُ حكايات (**ألف ليلة وليلة**) من أغنى مصادر الأدب الشعبي في تراثنا، بما تحويه من عدد ضخم من الشخصيات التي تملك طاقة إيحائية. وعلى الرغم من أن أدبائنا لم يلتفتوا إلى هذا المصدر إلا مؤخراً، بعد أن اكتشفه الغربيون، واستفادوا منه. فقد أخذت مظاهر اهتمام أدبائنا به تظهر مؤخراً، حيث استلهموه في أعمالهم الأدبية، ووظفوه.

وثمة ثلاثُ شخصيات في (ألف ليلة وليلة) استحوذت على اهتمام الأدباء، وهي: شهريار، وشهرزاد، والسندباد: فأما (**شهريار**) فهو المِلِكُ الذي رأى زوجته تخونه مع أحد عبيده. فقتل الاثنين، ثم آلى على نفسه أن يتزوج في كل ليلة فتاة عذراء، ليذبحها في الصباح، انتقاماً من النساء، وعندما لم تبق في المدينة عذراء، تبرعت (**شهرزاد**) ابنة وزيره بالزواج منه، وهي تضمر في نفسها أمراً. ففي الليلة الأولى بدأت تحكي له قصة طويلة لم تنته، لأنها كلما قاربت الانتهاء وصلتها بقصة جديدة، وهكذا استمر سردها (ألف ليلة وليلة)، وخلال هذه المدة أصبح لديهما ولدان، وبذكائها وحيلتها نجت من القتل، وخلّصت بنات جنسها أيضاً، وهدت زوجها إلى إنسانيته بوساطة الشعور بالعاطفة والحب.

وقد أصبح (شهريار)، في شعرنا، رمزاً للقوة الغاشمة المستبدّة التي تسوم الناس العذاب والهوان. وقد استدعاه نزار قباني في قصيدته (دموع شهريار)(45)، ليتحدّث من خلاله عن علاقته بالنساء. ومن المعروف أن نزاراً أمضى عمره يتغزل بالنساء، ويكتب لهن أجمل الأشعار، فكأنما هو (شهريار) جديد، حيث يقول:

عشرين ألف امرأة أحببت

عشرين ألف امرأة جرّبتْ

وعندما التقيتُ فيك يا حبيبتي

شعرت أنني الآن قد بدأت

ما قيمةُ الحوار؟ ما دمتِ يا صديقتي، قانعةً بأنني وريثُ شهريار

أذبح، كالدجاج، كل ليلةٍ ألفاً من الجواري

أدحرج النهود كالثمارِ.

ومن شخصيات ألف ليلة وليلة أيضاً شخصية (**السندباد**) الذي ورد ذكره في الليلة (538) من ألف ليلة وليلة. وربما كانت شخصية السندباد هي أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة استحواذاً على اهتمام شعرائنا، وشيوعاً في شعرنا المعاصر، "حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر الحديث إلا

ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصائده، وما من شاعر معاصر إلا واعتبر نفسه سندباداً في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية"(46).

وقد تقنع سليمان العيسى بالسندباد في قصيدته (السندباد يروي حكايته الثامنة)(47) التي يروي فيها الشاعر حكاية رحلته من خلف قناعه (السندباد) ليعبّر عن واقعنا السياسي والاجتماعي:

سافرتُ تحت التين والزيتون على جواد عنترهْ
والملك الظاهر والكتائب المظفّره

كما يشتمل تراثنا الشعبي على مجموعة كبيرة من **السير الشعبية**: كسيرة بني هلال، وسيرة سيف بن ذي يزن، والزير سالم، وعنترة... الخ وغيرها. ولهذه السير الشعبية أصول تاريخية. ولكن القاص الشعبي أضفى عليها صفات أسطورية وملحمية، جعلت أبطالها يرتفعون إلى مقام أبطال الأساطير والملاحم.

وقد وظّف بعض شعرائنا المعاصرين بعض شخصيات السير الشعبية، منها شخصية قبيلة (**بني هلال**) التي هاجرت من شبه الجزيرة العربية إلى الغرب، حتى انتهت إلى تونس، واشتبكت مع من مرّت بهم في معارك وحروب. وكان من أبطالها: أبو زيد، والأمير دياب بن غانم، والأمير حسن...

وقد استوحى محمد عمران (سيرة بني هلال) في قصيدته (مراثي بني هلال)(48): رثى فيها أبطال (التغريبة) واحداً واحداً. ثم تقنّع بشخصية دياب الذي جعله مواطناً عادياً أبعده السلطان عن الحرب مخافة النصر:

لم أُدعَ للحرب وللطعانْ

أرسلني السلطانُ أرعى النوقَ والشياه، أحمي له ظعائن القبيلهْ

أبعدني عن ساحة البطولة، كان يخاف غضبي ونصري

وهذا المعنى نفسهُ والألفاظ نفسها . تقريباً . تتناصّ مع أمل دنقل في قصيدته المشهورة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) عندما تقنّع فيها أمل بشخصية عنترة، وتحدث من خلاله عن معاناة عنترة، وهي في الوقت نفسه معاناةُ المواطنِ العربي الذي تُبعده السلطاتُ عن المغانم، فإذا حلّت الحروب والنكبات وضعته في مواجهة الموت.

وتقنّعُ عمران بشخصية الأمير دياب فيه انزياح تاريخي، فـ (دياب) لم يكن مواطناً عادياً، وإنما كان من الأمراء الحكام، وكان يجب أن يُقال مثلُ هذا الكلام على لسان (أبي زيد) لا دياب، لأن أبا زيد من العبيد السود الذين رفعتهم شجاعتهم إلى مقام السادة، كما كان شأن عنترة.



الهوامش:

(1) لسان العرب . مادة (قنع).

(2) محمد حسين الأعرجي . فن التمثيل عند العرب . وزارة الثقافة . سلسلة (الموسوعة الصغيرة) . بغداد 1987 ص54.

(3) الموسوعة البريطانية . مجلد 6 مادة Mask ط15.

(4) مجدي وهبه، وكامل المهندس . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . مكتبة لبنان . بيروت 1984، ط2، ص 297.

(5) مجدي وهبه . معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان . بيروت 1974 ص304.

(6) جابر عصفور . أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي . فصول . مجلد1 ع4 عام 1981 ص123.

(7) فايز خضور . آداد . مؤسسة فكر . بيروت 1982.

(8) نذير العظمة . سفر العنقاء . وزارة الثقافة . دمشق 1996 ص261.

(9) مجلة (الفكر العربي) طرابلس . ليبية . أيلول وكانون الأول 1980 ص232.

(10) ديوانه: قصائد أولى . الأعمال الكاملة . دار العودة . بيروت 1971 ص117.

(11) في ديوانه: أنهار من زبد . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1970 ص56.

(12) إحسان عباس . اتجاهات الشعر العربي المعاصر . سلسلة عالم المعرفة ص155.

(13)أدونيس . الأعمال الكاملة . دار العودة . بيروت 1970 ص1/ 449.

(14) نفسه ص1/ 461، 451.

(15) ممدوح عدوان . ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1970

(16) ممدوح عدوان . الظل الأخضر . وزارة الثقافة . دمشق 1967.

(17) ممدوح عدوان . الدماء تدق النوافذ . المؤسسة العربية . بيروت 1980 ط2.

(18) ممدوح عدوان . تلويحة الأيدي المتعبة...

(19) ممدوح عدوان . الدماء تدق النوافذ ص17 . 18.

(20) ممدوح عدوان . تلويحة الأيدي المتعبة ص63.

(21) نفسه ص 69.

(22) محمد عمران . ديوانه: أنا الذي رأيت . وزارة الثقافة . دمشق 1978 ص107.

(23) ثائر زين الدين . في هزيم الريح . وزارة الثقافة . دمشق 2003.

(24) فايز خضور . ديوانه: كتاب الانتظار . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1974، ص 12.

(25) خالد محيي الدين البرادعي . ديوانه: تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1976 ص91.

(26) فواز حجّو . ابن عربي يترجم أشواقه . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1994. وله أيضاً ديوان: الصعود إلى دم الحلاج . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2000.

(27) ثائر زين الدين . في هزيم الريح . وزارة الثقافة . دمشق 2003.

(28) جمهرة أشعار العرب ص43.

(29) علي الجندي . طرفة في مدار السرطان . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1975.

(30) حسين حموي . مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1987.

(31) خالد محيي الدين البرادعي . صور على حائط المنفى . دار الطليعة . بيروت 1970 ص47.

(32) ثائر زين الدين . في هزيم الريح . وزارة الثقافة . دمشق 2003.

(33) ممدوح عدوان . ديوانه: تلويحة الأيدي المتعبة . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1970 ص53.

(34) علي الجندي . ديوانه: الحمى الترابية . المكتب التجاري . بيروت 1969 ص10.

(35) وليد مشتوح . ديوانه: أعيش كما تشتهون أموت كما أشتهي . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1993 ص9.

(36) خالد محيي الدين البرادعي . تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1976.

(37) فايز خضور .كتاب الانتظار . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1974 ص88

(38) وكذلك استدعى المتنبي كل من محمود درويش في قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) . ديوان: حصار لمدائح البحر ص 31، وأحمد عنتر مصطفى في قصيدته (هكذا تكلم المتنبي) . مجلة الكاتب العربي . ع15 عام 1986 ص22، وأحمد محمد سعيد في قصيدته (هواجس المتنبي الأخيرة) . ديوانه: أرافق زهرة الأعماق . دار الرشيد . بغداد 1979 ص16.

(39) محمد عمران . الدخول في شعب بوان . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1972.

(40) الأغاني 14/ 56.

(41) ديوان ديك الجن . دار العودة . بيروت 1988 ص134.

(42) نزار قباني . ديوانه: الرسم بالكلمات . منشورات نزار قباني . بيروت 1967 ص157.

(43) إبراهيم عباس ياسين . ديوانه: منازل القمر . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 2000 ص42

(44) مصطفى النجار . ديوانه: كلمات ليست للصمت . دار المرساة . اللاذقية 1997 ص76.

(45) نزار قباني . ديوانه: الرسم بالكلمات . الأعمال الكاملة ص544.

(46) علي عشري زايد . السندباد بين التراث والشعر المعاصر . مجلة الثقافة العربية ليبية . فبراير 1974 ص55.

(47) سليمان العيسى . مجلة (المجلة) . يونيو 1971 ص15.

(48) محمد عمران . الأعمال الكاملة . وزارة الثقافة . دمشق 2000 ص1/ 119.



الإسقاط النقدي

حول روايات نجيب محفوظ

الإسقاط الديني نموذجاً

د.فاروق إبراهيم مغربي

تمهيد:

يشكّل الإسقاط (Projection) إحدى الفعاليات النقدية التي تعامل بها النقّاد مع روايات نجيب محفوظ، وقبل تناوله عند هؤلاء النقّاد، نجد لزاماً علينا الوقوف عند هذا المصطلح، كي نتبيّن حقيقته، ومدى الإيجابية أو السلبية فيه، من خلال آراء بعض النقّاد.

يرى الدكتور الغذامي أنَّ القراءة الإسقاطية ((هي نوع من القراءة عتيق وتقليدي، وأنَّ هذه القراءة لا تركِّز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنَّه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدّعي العام الذي يحاول إثبات التهمة))(1). ولعلّ التعريف الأكثر طرافة وإيضاحاً هو الذي يطرحه "يونغ" عندما يقول: الإسقاط ((هو هذه الظاهرة الفريدة التي يخلع بها المرء مضموناً من حياته الداخلية على شيء أو كائن في العالم الخارجي))(2). ويجعله لا يقلّ أهمية عن الإدرك، فإذا ((كان الإدراك هو ما يتلقاه الإنسان من العالم الخارجي عن طريق الحواس، كان الإسقاط هو ما يخلعه على العالم من سرابات وأوهام داخلية

تعترض سبيل الإدراك حتى ليفسد الشيء المدرك، ويعدّل منه، ويبدّل فيه، لا بل يزيله لكي يحلّ محلّه الشيء المضفى))(3).
لوطبّقنا هذا الكلام على الصعيد النقدي لوجدنا أنَّ الإسقاط لا يقبل باستقلالية العمل الأدبي، وهو أشبه مايكون باتجاه فكري يكون الناقد المسقط قد تبنّاه سلفاً، ويريد أن يمليه على النص الأدبي، وبعبارة أخرى: إنَّ الإسقاط ناتج عن أهواء تحابي وتعادي على غير أسس نزيهة من التذوق البريء والتعليل المنطقي السليم والدراسة الموضوعية الجادة لما يتناوله الناقد من أعمال أدبية، ولذلك لاحظ أحد النقّاد أنّ واقع التباين بين أشكال الرواية العربية المعاصرة في تجاربها المختلفة، إنّما يعود في جزء منه إلى أن المحاجّات حول هذه الرواية إنّما ((تستند إلى واقع وجود اختلاف في وجهات النظر لا يصدر عن مسببات فنية وإنّما تغذّيه دوافع سياسية، أو فلسفية، قد لا تكون ذاتية المنشأ دائماً))(4)، ولذلك أيضاً جعله بعض النقّاد خارجاً عن حدود الدرس الأدبي لأنَّه يبدأ من الخارج لينتهي إلى النص.(5).

لقد أعطي الإسقاط أكثر من اسم، ولكن هذه المسميات كلّها كانت تؤدي إلى نتيجة واحدة، مفادها أنَّه لا يتعامل مع النص الأدبي بشكل إيجابي. الناقد سعيد يقطين يمنح قراءة الإسقاط اسم "القراءة المنغلقة" ويقول عنها إنّها سواء أكانت يمينية الاتجاه أم يساريته فإنّها ((تحيل النص إلى "مرآة" عليها أن ترى فيها ذاتها، وعلى هذه المرآة أن تكون صافية مجلوّة، وتقدّم الصورة –النموذج- على غير ماهي عليه واقعياً لكن هذه القراءة عندما تجد في النص المرآة المكسرة والمتشظية داخل إطار يختلف عن الإطارات المعروفة... فإنَّها لا تحاول البحث عن صورتها في هذه المرآة، ولو فعلت لبدت أكثر تشظياً وانكساراً وعتامة. وبما أنَّها لا تستطيع إلى ذلك سبيلاً لارتدادها إلى البسيط المرتخي والشفاف، فإنها تنغلق على تلك المرآة، وتنغلق عليها فيحصل التباعد والاختلاف))(6).
والدكتور نعيم اليافي يطلق عليه اسم "النقد المهرب" ويرى أنه (نوع من النقد يعنى بتهريب الأحكام النقدية، وتسريبها إلى حيّز الدراسة أو المراجعة، رغم أنَّ النص ينوء بها)(7).
نخلص مما سبق أنّ الناقد المسقط يدمّر الوجود المستقل للنص، ويحوّله إلى "واجهة" لعرض أفكاره السياسية، أو الاجتماعية، أو الدينية، أو حتى الثقافية. ويصبح النقد أشبه بعمليات انطباعية تبدأ بالحديث عن أثر العمل في النفس و((تمر بعملية انتزاع لمجموعة من الأفكار تعزل بعيداً عن النص،وتنتهي بالحديث عن أفكار اعتقادية تمكننا من التعرّف إلى الناقد وليس إلى النص))(8). إنَّ القراءة النقدية الحقيقية هي: ((أداة للنص، وإنتاج لدلالته بمعنى محدّد يجعل منها عملية تلفظ للناقد الذي ينطق عبر النص))(9).
بعد هذا العرض السريع لمفهوم الإسقاط، يحق لنا أن نتساءل ما الذي يسوغ وجود هذا النوع من النقد؟.. إذا كان الأدب بشكل عام ((هو أرض الإيديولوجية بلا منازع))(10). فإنَّ الرواية –تحديداً- هي ((الكتابة المتعدية التي تسعى إلى غاية خارجها، تعارض الشعر ذا البعد الكلامي "اللازم" أو غير "المتعدي"))(11). فالروائي ((لا ينفي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل أجنّة التعدد اللساني والاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية، وطرائق الكلام وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها وإنّما يرتّب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ولمركز نواياه الشخصية)) (12). فليس هناك من رواية لا تخاطب أحداً، بل إنَّ بعض النقّاد جعلها تقوم ((بدور الكاهن المعرّف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلّم الفلسفة السرية.؟ وهي تقوم بهذه الأدوار كلّها، في فن عالمي يهدف إلى أن يحلّ محلّ الفنون الأدبية جميعاً، ويمكن أن يكون في أيامنا شكلاً معمّماً للثقافة))(13). إذا كانت هذه مسوغات وجود إسقاط نقدي حول الرواية بشكل عام،

فماهي مسوغات وجود هذا النوع من النقد حول روايات نجيب محفوظ؟.. لاشك أنّ نجيب محفوظ من حيث المكانة، يحتلّ موقعاً هاماً بين الروائيين العرب، وهذا الموقع في رأينا، دفع أغلب التيارات "الفكرية" إلى تبنّيه، وإنطاقه عنها كجزء من صراعها السياسي، ولذلك سنرى نجيب محفوظ عند بعض النقّاد كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه الروائي لمناصرتها، كما نراه عند نقّاد آخرين كاتب الإسلام الأول الذي وجد في الانتساب إلى الله الخلاص الأول والأخير للبشرية. وواضح أنَّ كلّ ناقد أو اتجاه إنَّما يبحث عن فكره ونفسه في روايات هذا الروائي أما النقّاد الذين يقفون في الجانب الثاني، والذين يتخذون من الهجوم عليه مبدأً، فلأنَّهم أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير، وفي العموم، صار بإمكاننا أن نضع خارطة أولية تبيّن لنا كيف تعامل النقّاد مع روايات نجيب محفوظ، وللأمانة، فإنّ الدكتور جابر عصفور هو أول من وضع الخطوط الأولية لهذه الخارطة(14). وقد لاحظ أنّ الإسقاط يبدأ من اللحظة التي يسطّح فيها الناقد العلاقة بين الدال والمدلول، وعندما يخلط بين ثراء الدلالة وفقر المقصد، فيتحوّل هذا النقد إلى "وثيقة فكرية" تصبح دليلاً على "مقاصد" نجيب محفوظ، وهذه الوثيقة بالطبع قد تدينه وقد تبرئه، ويصبح عمل الناقد شغلاً على أفكار نجيب محفوظ من وجهة نظر الناقد بعد أن يترك النص الأدبي جانباً، ولا نستغرب بعدها أن نجد أبحاثاً تتحدّث عن "نجيب محفوظ سياسياً"، أو عن "الوجدان القومي عند نجيب محفوظ"، أو عن "تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ"، أو عن "أزمة الوعي السياسي في قصة "السمان والخريف"، أو حتى عن "مع الغناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ"(*). والمشكلة تكمن في أنَّ بعض النقّاد يأخذون عبارات محدّدة لبعض الشخصيات، فتصبح هذه العبارات –كما سيتضح معنا– الدستور الذي التزمه الروائي منذ بدأ يكتب، وبطبيعة الحال، فإنّ أمثال هذه العبارات، كما أسلفنا، ستجيّر من قبل كل ناقد وفقاً لانتمائه، وهنا سنقف أمام تذبذبات لا حصر لها، لأنّنا سنجد من يدين نجيب محفوظ على الصعيد السياسي مثلاً، ويقول إنّه كاتب البرجوازية الصغير، وليس المعبّر عن القوى الاجتماعية الجديدة وهو لذلك ((يسجل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها))(15). بل سنجد من يقول:إنَّ نجيب محفوظ ((يرى العالم رؤية ميكانيكية تثبت العالم في قوانين ثابتة، وتزعم أنَّها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين))، ولذلك فهو ((يضرب في السطح لا في الجوهر)) و((بدلاً من رصد الحركة وتناقضها المضطرد لم يحاول وضع السؤال في صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلاً من كيف؟.. يضع لماذا))، وهذا كلّه يؤدي إلى وجود ((بقايا الفكر البرجوازي)) في شخصياته الروائية، والفكر البرجوازي يتخيل الفكر بمعزل عن العلم، والعلم بمعزل عن الفكر، ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، والجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة(16). وعلى الطرف المقابل نجد من النقّاد من يناقض هذه الأقوال جملة وتفصيلاً، وعندها يصبح نجيب محفوظ من أفضل الكتّاب الذين كتبوا عن الطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيراً عن مشاكلها عند بعضهم(17)، بل إنَّ نجيب محفوظ قد أدرك بوعي ذكي طبيعة الطبقة الوسطى وحقيقة ظروفها الحضارية والتاريخية، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها، وحركتها التطورية في المجتمع المصري مما ساعدنا على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديراً سليماً(18). ولا ننسى أنَّ أعمال نجيب محفوظ وفقاً لكلّ ما مرّ معنا من هذه القيم الإيجابية ((ينطوي على مدلول تقدمي كبير في مجتمع شرقي أخذت الاتكالية فيه أبعاداً لا معقولة))(19)، وبالتالي فإنَّ نصوصه مقدمات للمذهب الإنساني، وهنا يكمن الدور الهام الذي أسهم في تأسيس المجتمع الديمقراطي التقدمي((في مجتمع شرقي غيبي لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية تضع الإنسان في مركز الكون والوجود وحركة التاريخ))(20). ولاشك أنّنا حتى في هذا المنحى يمكن أن نجد تعارضاً، وليس

علينا أن نفاجأ إذا رأينا ناقداً ينقله من مسار المذهب الإنساني ليقول له: ((إنَّ مسارك السياسي من الوفد إلى الماركسية))(21)، وعلى المستوى المقابل –المستوى الديني– سنجد من يجعله يرى في الانتساب إلى الله ((الحلّ الممكن والمقدور للإنسان في التغلب على طلاسم لم يجد لها حلاً))(22)، وسنجد منهم من يكفرونه ويجعلونه ملحداً مرتداً عن الإسلام، وهكذا دواليك، ففي كل مرّة تصيب عدوى النص صاحب النص، فيغدو نجيب محفوظ مثالياً مرة، ومادياً مرّة، ورجعياً مرّة أخرى((ثم تتحول المثالية إلى مذهب إنساني، واشتراكية صوفية من ناحية ثم تتحول المادية إلى اشتراكية علمية، وماركسية من ناحية ثانية وتتجلّى التقدمية –بعد ذلك– في الكشف عن تناقضات طبقة وتظهر الرجعية قرينة لنفس السبب، ولاشيء بعد ذلك –أو في أثناء ذلك، سوى فوضى الإسقاط))(23). ((وبغضّ النظر عن التضاد الإيديولوجي الظاهر بين البحث عن "قضايا البرجوازية الصغيرة" والبحث عن "القيم الروحية" فإنَّ البحثين وجهان لعملة واحدة هي "الاستنطاق" وبقدر ما تدمّر هذه العملة الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنّها تعرّضها للتشويه، وتفقدها أخصّ مافيها، وهو طبيعتها الأدبية))(24).

سنركّز في هذا الفصل على ثلاثة أنواع من الإسقاط: الإسقاط الديني، والماركسي، والنفسي. ومن دون شك، توجد إسقاطات أخرى، ولكنها في رأينا، ليست سوى تنويعات على ما أثبتناه من أنواع، وهي تصبّ في الاتجاه ذاته.

***

الإسقاط الديني

((Religious Projection))

نقصد بالإسقاط الديني ذلك النقد الذي ينطلق من أساس ديني، سواء أكان هذا النقد يحاول جرّ نجيب محفوظ إلى الخط الإسلامي، أو كان يحاول تكفيره وإخراجه عن هذا الخط، وسيكون كتاب "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ"، دليلنا في هذا القسم، ومن نافلة القول إننا سنعرّج على بعض الكتب والمقالات التي اختطت هذا النهج.

من الطبيعي أن يكون للدين دور كبير جداً في مجتمع يسنّ قوانين حياته منه. ومن الطبيعي أن تقويم رجل أو عمل أو أي شيء. في مجتمع لاهوتي كالذي ذكرنا إنّما يعتمد كثيراً على قربه أو بعده من القيم الدينية المغروسة في الصدور منذ قديم الزمان، ولذلك فإنَّ التفات الروائي نجيب محفوظ إلى هذا الجانب –سلباً أم إيجاباً– ليس بمستغرب، وكذلك فإنَّ وجود إسقاط نقدي حول أعمال هذا الروائي هو أمر مشروع، ولكن من الجور أن يقصد بعض النقّاد كلّ جهدهم حول هذا المحور، لا يرون غيره، على الرغم من اعترافهم بعظمة هذا الأديب، واتساع أفقه، وتنوع موضوعاته، وكثرة أعماله.

الدكتور محمود موعد يرى أنَّ "القراءة المحايدة" لأعمال نجيب محفوظ تكشف عن ((شغل الدين المحور الأساسي لرواياته وقصصه القصيرة، كلياً أو جزئياً ليس في رسم الشخصيات ومواقفها فحسب، إنّما في بناء العمل الفني واختيار الفضاء الروائي له))(25). ونراه يصرّ دائماً على هذه الفكرة لأنّنا نلتقي عند هذا الروائي أشكالاً مختلفة للدين ((ولكن هذه الأشكال إما أن تكون ذات وجه إيجابي فعّال، أو وجه سلبي معوق مع ملاحظة أنّه قد يتداخل هذان الوجهان، ويختلف النظر إليهما من اتجاه معين، أو طبقة معينة، ومن رجل الشارع أو المثقف))(26). وهذا في رأينا، نوع من الدفاع المسبق عن الآراء التي قد تبدو متناقضة، وفي كلّ الأحوال، فإنَّ موقع الشخصية، وحجمها، وأبعادها يتحدّد عند الدكتور موعد ((بعلاقتها بالدين سواء أكان ذلك في حال القبول له أم الرفض أم التمرّد))(27). كذلك نلاحظ الناقد محمد حسن عبد الله ينفي في المقدمة والخاتمة جرّ نجيب محفوظ إلى قائمة الروائيين الإسلاميين إلاَّ أنَّ كتابه كلّه قد خصص

لتحقيق هذه الغاية، وقد لاحظ أحد النقّاد هذا الأمر فقال: ((إنَّ الناقد –محمد حسن عبد الله- يسعى بكلّ ما أوتي من وسائل نقدية، لأن يضع نجيب محفوظ في مصاف الكتّاب الإسلاميين دون أن تكون لدى نجيب محفوظ القدرة–قل الرغبة- في أن يكون منهم))(28)، ولعلّ اللافت للنظر، هذه الألفاظ التي كان يستعملها في طيات كتابه، والتي تعود كلّها للمعجم الديني الصرف مثل: "منحط الأخلاق، منحط الغرائز، اللمة الروحية، الضمير، عالم الروح والمعجزات، العرض، الشرف....". ومنذ البدء يحاول الناقد أن يسوغ للقارئ إيثاره ظاهرة جزئية هي الإسلامية والروحية، وقد أدرك أنَّه عزلها عن الرؤية الشاملة لأدبه، ولذلك قال: إنّ ((هذا لا يمنع الناقد أن يختار جانباً من جوانبه، ويؤثره بالحديث لأهميته، أو وضوحه أو خفائه!.. والناقد لا يتخلّى بمثل هذا التصرّف عن دوره الأساسي وهو الكشف عن جماليات العمل الفني، وقيمه(*)، وتوثيق الصلة بين القارئ وهذا العمل(29). وليس من قبيل استباق الأحداث أن نقول إنّ أمثال هذه الدراسات كانت تبغي توثيق الصلة أو قطعها مع الكاتب لا مع العمل كما سنلاحظ لاحقاً.

إنَّ أول ما يلفت انتباهنا أنَّ الناقد لا يعنى بالتسلسل الزمني لروايات نجيب محفوظ بشكل دقيق؛ فالتزام هذا التسلسل يجعلنا نقف على طبيعة تطوّر هذا الروائي أو انحداره من عمل لآخر، ومع هذا، فإنّ بدايته كانت مع الروايات التاريخية التي أطلق عليها اسم "ثلاثية مصر القديمة".(30).

يبدأ الناقد دراسته بشكل يلتزمه في دراسة كل الأعمال الروائية، وهو تلخيص القصة. فعندما يضع عنوان "عبث الأقدار" يبدأ من أول السطر بقوله: ((والقصة باختصار أنَّ الملك خوفو تلقّى نبوءة....))(31). بعد التلخيص يبدأ فوراً عمل الإسقاط فنجيب محفوظ، برأي الناقد قد استفاد ((من القصة القرآنية لا في معناها وتطورها العام فحسب، وإنّما في تركيبها وبعض تفاصيلها أيضاً((32). ويسرد حادثة يذكّر فيها بقصة موسى عليه السلام، الذي ربّي في بيت فرعون ثم يبدأ بعنوان فرعي هو: ملامح.. ومفاهيم إسلامية، بذل فيها الناقد جهداً كبيراً ليبيّن للقارئ أنَّ المفاهيم الإسلامية قد طغت على أسلوب الروائي، فهو يفضّل لفظ "الصحابة" على كلمة "الحاشية"، كذلك نرى الساحر "ديدي" يتحدّث عن قائد الجيش بأنَّه ((حواري من حواريي فرعون إنَّه بذلك يصدر عن معجم لغوي، إسلامي، وهو بطبيعته معبّر عن الروح والعقيدة الإسلامية))(33). وكان قد قال قبل هذا الكلام: ((استعمل الكاتب كثيراً من التعبيرات والعقائد الإسلامية دون أن يشعر بالتعارض أو الغرابة.. دعنا من كلمات "رع" و"بتاح" و"رعتك الآلهة" ، و"الملك ابن الإله"، إلى آخر هذه العبارات الطائرة في جو الرواية، فإنَّها أشبه "بالتوابل"، التي تعطي نكهة خاصة بقصد الإيهام ولكنها أبداً لا تكون جوهر الموضوع))(34). وغير خاف أن المناقشة العلمية لا تقبل منا إثبات أمور نريدها، ونفي أمور مناقضة بهذه البساطة، فقوله إنَّ هذه العبارات "طائرة"، وهي "كالتوابل"، وإنَّها قد وضعت للإيهام يصح بدرجة أكبر على كلمات مثل "الصحابة"، أو "الحواريين" وبخاصة أنَّ أصالة الأولى بادية في الرواية بشكل أكثر وضوحاً، وهذا بالضبط ما نأخذه على هذه الدراسة، فقد كان همّ الناقد منحصراً في التقاط أية عبارة إسلامية في هذه الرواية، كي يجعل منها أصلاً وجوهراً. أما العبارات النقيضة التي تبعد نجيب محفوظ عن الجو الإسلامي فهي عبارات عرضية إيهامية مهما كانت.

في رواية "رادوبيس" يقرّ الناقد أنَّ:((الجو الروحي المثالي الذي لمسناه في "عبث الأقدار" لم يتحقق فيها))(35). ويقرّ أيضاً بأنَّ هنالك شيئاً من عدم التوازن في هذه الرواية، لأنّ الكاتب أطل علينا من ناحية الملك والغانية، وما هما فيه من انحلال وضلال، ولم يطلعنا على العالم الداخلي للكهنة، وهذا من واجبه مادام يجعلهم طرفاً رئيسياً في الصراع، وهذا في رأي الناقد، أدّى إلى طغيان الجانب الحسي المادي، وتضاؤل

النزعة الخلقية والروحية(36). وعلى الرغم من ذلك فإنَّه قد جيَّر هذه الرواية لموضوع الكتاب بأن جعل لبّ الرواية صراعاً ما بين الكهنة وفرعون والرواية، وإن كانت تاريخية القالب، أكبر من أن تكون بهذه السذاجة، وواضح كلّ الوضوح –وقد تنبّه النقّاد جميعهم إلى هذا الأمر– أنّ فساد فرعون هو انعكاس لفساد الملك فاروق، والناقد نفسه قد أشار، لماحاً، إلى هذه النقطة(37). أما الصراع بين الملك والكهنة فهو ليس جوهر هذه الرواية، إنَّه أداة فنية استعملها الروائي، ولو لم يجعل هذا الصراع مع الكهنة لجعله مع حاشية الملك، أو منافسيه، أو أعدائه، ولكان المغزي في كل هذه الحالات، واحداً لم يتغير. إنَّ إقحام الكهنة كجزء أساسي في هذه الرواية هو نوع من أنواع الإسقاط لدى الناقد، إنَّها فكرة تدور برأس الناقد: يجب أن يكون في كل رواية صوت ديني، ولو أدّى الأمر إلى توهمه. إنَّ الناقد في نظرته هذه لم يكن موفقاً، بل إنَّ ثمة أكثر من تردّد فيها، فنراه مرة على سبيل المثال يقول عن "رادوبيس": ((وحين انتهى الملك لم يكن أمام الغانية إلا أن تتجرّع السم حتى لا تسقط في يد غريمتها الملكة))(38). ومرة أخرى يقول عنها" ((إنّها وفت له كأرقى مايكون الوفاء بين المحبين... فسعت إلى الموت راضية لتلحق به في رحاب "أوزوريس"))(39). وكان أفضل، وأكثر دقّة، لو اعتمد صيغة واحدة لموت البطلة، بدلاً من جعلها تموت مرة وفاء للملك، ومرة أخرى خوفاً من الوقوع في يد الملكة.

في رواية "كفاح طيبة" التي تروق للناقد لما فيها من معاني الحث على الجهاد، وبعد أن يقوم الناقد بتلخيصها، يقف طويلاً عند الأم "توتيشيري" التي ترمز إلى معانٍ أعمق من مجرّد الامتداد الزمني لأنّها ((تعني تماسك الأجيال أمام الفكرة الواحدة، وضرورة هذا التماسك عبر الزمن مهما لاقت الفكرة من اضطهاد، وحتى يتحقق لها النصر))(40). وفي تعليقه العام على هذه الروايات ينفي –مخالفاً كلّ النقّاد– كونها روايات غنائية الطابع، رومانسية التكوين، فهي ((روايات تحليلية موضوعية إلى حدّ كبير، فهذه النزعة الدينية التقديسية ليس رواية الكاتب لمصر القديمة، وإنّما هي حقيقتها))(41).

ينتقل الناقد بعد "ثلاثية مصر القديمة" إلى رواية "خان الخليلي" التي يراها ((مجموعة من النماذج الهاربة من التبعية الاجتماعية والتي تلوك الكلمات الكبيرة وهي منصرفة إلى الأعمال الصغيرة))(42). وبدهي أنّ الأمور المنافية للعقيدة الإسلامية، والتي تدور في هذه الرواية لا تروق للناقد، ولكن ما يهمنا هو وقوفه عند حوار جرى في المقهى، يتحدّث عن موقف الشعب من هتلر، ومناصرته للقضية الإسلامية))(43). والناقد بعد أن يثبت هذا الحوار يترك النقد الأدبي جانباً ويعرض موقف أهل السنة والمعتزلة من قضايا مثل استدلال الإنسان على حسن الأشياء بذاته أم بعقله أم عن طريق الرسل، وقضية الخير والشر، وهل لله علاقة بالشر...الخ(44). ((ولا توجد شخصية واحدة من شخصيات الرواية تروق للناقد، فالمعلّم نونو شخصية مسطحة لا امتداد ولا عمق لها(45)، وأكثر خطراً منها شخصية "أحمد راشد" المحامي اليساري، ومكمن الخطورة أنَّ هذه الشخصية لا تبحث عن العدالة كقضية، وإنّما تبحث عن التغيير –أو الهدم–))(46). ونراه يقف طويلاً عند عبارته: ((لا حكمة في الماضي، ولو وجدت في الماضي حكمة حقيقية لما صار ماضياً قط، إنَّ العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟.. وما أساطير الديانات؟.. وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحلّ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحلّ وينبغي أن نجد لها حلاً.... لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات))(47). وعلى الرغم من أن النص الذي أثبتناه هو واحد من أكثر نصوص نجيب محفوظ علمية وتحرراً إلا أن

الناقد يرى أن سوق أمثال هذه الآراء الخطيرة سرداً وتقريراً دون أن تواجه بالرأي المعارض يقلّل —أو يقضي على —النزعة الدرامية التي تعطي العمل الفني قدراً من الحرارة))(48)، ومع هذا فإنَّ الناقد لا يشك أنَّ الروائي قد وضعها على لسان أحمد راشد ليظهر أنّ كلامه وكلام أمثاله هو مجرّد أقوال تستهين بالآخرين، وكذلك ليبيّن عزلة الفكر اليساري، وتطرفه، وإنكاره التراث الروحي للأمة(49). ((ولا يخفى أن الناقد يحمل النص ما ينوء به، ولكن لا يكتفي بوجهة نظره، وإنّما يصرّ أن بقاء الآراء الجريئة التي أطلقها أحمد راشد دون ردّ مفحم، إنّما ينطوي على خطأ فني، وتظل هذه الكلمات تحمل الكثير من الادعاء، كما أنها تنطوي على تناقض ومغالطات))(50)، ويظهر —الإسقاط بسلبيته المطلقة عند الناقد عندما يشيد باللفتة الفكرية للدكتور الشطي الذي لاحظ بدوره أنَّ نجيب محفوظ قد جعل للمحامي عيناً زجاجية في عينه اليسرى، فنراه يعلّق بقوله: ((فأي يسارية ماركسية يعتنق)) (51). ويكمن الإسقاط في هذه النظرة الأحادية التي لم ترَ في أحمد راشد سوى العين الزجاجية، وربما يحق لنا أن نسأل الناقد: لِمَ لَمْ ينظر إلى الجانب اللغوي لكل من أحمد عاكف، وأحمد راشد؟.. ألا يحق لنا أن نقول إنَّ المؤلف نفسه ينبذ أحمد عاكف المنكفئ، بينما يرى أن طريق الرشد والصواب هو الذي ينطق به أحمد راشد، إنّنا لا نظن أحداً يرفض قوله بضرورة التسلّح بالعلم، وعندئذٍ يمكن أن نخرّج قضية العين اليسرى للمحامي بطرق أخرى فربما كانت دلالة على أن في أطروحاته بعض المغالاة التي تمنعه من الوصول بها درجة الكمال، والمغالاة تكمن في ضربه الماضي والتراث الروحي والاجتماعي عرض الحائط، ويمكن أن تكون دلالة على صفات سلبية موجودة في شخصيته نفسها، فهو يجالس أناساً يحتقرهم بالأصل، ويتكبر عليهم....، وربما تكون دلالة على أن نحذر عندما نستورد الأفكار من الخارج، إذ يجب عندها أن نحافظ على أصالتنا وهويتنا. كذلك تظهر فوضى الإسقاط في تجاهل الناقد للشق الثاني من الرواية وهو لا يقل أهمية، برأينا، عن شقها الأول؛ فظهور الأخ الأصغر على الساحة الروائية أعطى الرواية حركة جديدة كان من الواجب الوقوف عندها، وهذا برأينا، ما جعل تناوله للرواية أقرب إلى أن يكون مبتوراً.

في "زقاق المدق" يتبع الناقد المنهج نفسه مع العلم أن في هذه الرواية فسحة تسمح له بإسقاط ما يريد، ذلك أن فيها شخصية متدينة، والواقع أنَّ هذا الأمر هو أهم ما يركّز عليه الناقد، فلا يتحقق التوازن في الرواية إلا عندما تكون هناك شخصية متدينة تقف بالمرصاد أمام الشخصيات الملحدة، تدحض كلامها، وتفنّد حججها، وهذا ما افتقده في الرواية السابقة كما رأينا، والشخصية التي اعتمد عليها الناقد هي شخصية "رضوان الحسيني" وهي شخصية ثانوية لم يعرها كثير من النقّاد أي اهتمام(*)، وقد تنبّه الناقد لذلك فقال: ((وإنَّه لأمر لافت حقاً أن يهتم نقّاد الرواية بكافة الشخصيات مهما كان دورها هزيلاً، مثل حسنية الفرانة وسنية عفيفي، ولكن رضوان الحسيني، الختام العميق للرواية، لم يهتم به أحد، ولا نقول —لم يفطن- إليه أحد، لأنَّ نقّاد نجيب محفوظ كانوا دائماً في غاية الفطنة ويعرفون ما يريدون))(52). والمهم أنَّ هذه الشخصية كانت عند الناقد شخصية لاهوتية أحاطت الرواية بهالة من القداسة والطهارة والإيمان، فهي "كالمنارة الهادية" وتمثل "المناطق العليا" من الفكر والسلوك والمعتقد بالنسبة للزقاق(53). كذلك يمثل الصفات التي يفتقدها الزقاق(54). وفيه بعض خصائص الأبوّة الروحية(55). ولولا هذه الشخصية، التي لم يركّز عليها نقّاد نجيب محفوظ، ولم يكتشفوا قيمتها الإيجابية والفكرية لما نظرنا إلى ((المنحرف على أنَّه ضحية، والصحيح على أنَّه مقصّر وللزقاق على أنَّه السفينة التي لو ثقب فيها جانب لهلك جميع ركّابها))(56). يرافق هذه الشخصية في مهمتها الدينية "الشيخ درويش" التي ظلّت دلالتها الرمزية في

حدود التعبير عن الأعماق البيضاء للزقاق وأهله(57). أو بعبارة أخرى إنَّ "الشيخ درويش" هو ((لا شعور الزقاق وعقله الباطن المتعلّق أبداً بعالم الروح والمعجزات))(58). وهو في صمته المبهم، ((يعبر عن الفجوة التي تفصل بين الأعماق الطاهرة والتصرفات الشائنة))(59). وكان الدكتور موعد قد جعله نموذجاً فردياً في تطلعه نحو النقاء إذ إنَّه وصل إلى ((النقاء الكامل، إلى الله عبر آل البيت، إلاَّ أنَّه مثل حالة النقاء عابراً إليها بالجنون، وأصبح بالنسبة للناس مرآة تضخم آثامهم وعيبهم، كان الدين ملجأه من اضطهاد الواقع الاجتماعي، وكان جنونه إدانة للعلاقات الإنسانية في مثل هذا المجتمع))(60). إنَّ هذه الشخصية التي كانت مرآة تضخّم عيوب الناس لم تكن محطّ احترامهم، كانوا لا يعتدّون برأيه، ولا يأخذون كلامه مأخذ الجدّ، وكان بعض منهم ينظر إليه بشفقة، وهذا دليل أنَّ هؤلاء الناس كانوا يفعلون العيب دون أن يكون لديهم رادع داخلي يمنعهم من فعله. في المحصلة، إنَّ الناقد "عبد الله" أولى شخصية ثانوية جداً جلّ اهتمامه، وجعل منها محوراً لهذه الرواية، وهذا كما سنرى، شأنه في دراساته كلّها.

من خلال ما مرّ معنا يمكننا أن نتكهن كيف تناول الناقد رواية "القاهرة الجديدة" فلا مناص من أنَّ شخصية "عبد المنعم" المتدينة، والثانوية في الرواية، ستأخذ المكان الأول فيها وستليها أهمية شخصية "علي طه" اليساري لأنها وفقاً لانتمائها ستدخل في حوار مباشر معها. أما شخصية "محجوب عبد الدايم الرئيسية فإنّ حركتها ستكتسب من هاتين الشخصيتين. ولا يأخذ الناقد على عبد المنعم "الشاب المسلم" سوى فردانيته، وبعده عن العمل الجماعي المنظّم (61)!! فقد كان أولى لو انتسب إلى جماعة الإخوان المسلمين وناضل ضمن صفوفها، ونحن، وإن كنّا لا نوافق هذه الرؤية، إلاَّ أنَّنا لن نلوم الناقد كثيراً، ذلك أنّنا في الطرف المقابل (الإسقاط الماركسي) سنجد من لا يرى في الرواية سوى "علي طه" اليساري... والمهم أنَّ الناقد سيتقاذفنا بإسقاطاته التي ستجيّر كلّ شيء في الرواية لصالح الفكرة التي انطلق منها مسبقاً. بل إنَّ تعاطفه مع شخصية علي طه يكمن في أنَّه انطلق من مكة ((ولكنه لم يصل إلى موسكو وهذا سرّ أخلاقياته الخاصة))(62). وفي أثناء ردّه على الناقد غالي شكري نلاحظ أنَّ هذا الناقد يعلن عليه الحرب لنعته مأمون رضوان بأنَّه ذو ثقافة صفراء(63). ويرى أنَّ هذا التعبير ((له إيحاء المرض والانحراف والانحصار وضيق الأفق))(64). والواقع أنَّ هذا الفهم الخاطئ جعله ينفعل ويخرج عن حدود النقد الأدبي(65). وما نراه هو أنَّ الثقافة الصفراء تنتج عن قراءة الكتب الصفراء، ولفظ "الكتب الصفراء" هو كناية تطلق على المخطوطات والكتب القديمة التي يتحوّل فيها لون الورق نتيجة لتقادم الزمن، إلى أصفر، ومن الطبيعي أن تنكون كتب التراث عموماً "الديني وغير الديني" كتباً صفراء وفقاً لهذا المفهوم، وهذا بدوره لا يسيء إلى مأمون رضوان ذي الثقافة الدينية المعلنة.

القسم الثاني من هذه الدراسة اتخذ عنوان: "جيل الانقسام الخطير في السكرية"، وفيه يركّز الناقد —كما هو متوقع– على شخصيتين رئيسيتين هما شخصية عبد المنعم وأحمد.. وقبل أن يستفيض في حديثه يحاول أن يتلمّس العذر لكمال محاولاً إخراجه من دائرة الإلحاد التي استحوذت على تفكيره رداً من الزمن(*). فهو وإن عاش في ظل عقيدتين متناقضتين إلا أنَّه ((لم يقتنع بالإلحاد، وظلّ إلى النهاية يبحث عن الحق والخير والجمال متعلقاً بالمطلق))(66). ومع أنَّه كان دارساً للفلسفة إلاَّ أنه لم يعشها أو يتفاعل معها، فقد كان مجرّد عارض للآراء، وهذه الآراء كانت متناقضة في كثير من الأحوال ولكنه لم يشعر بغرابة هذا التناقض ((ومعنى ذلك أنَّه قد عزل عالمه الخاص الباطني عن عالمه الفكري وإن ادّعى غير ذلك))(67). وأخيراً يرى الناقد أنَّ كمال ظلّ في حيّز الكلمة المكتوبة التي لم تتحوّل إلى فعل(68). وهذا الجهد المشكور

الذي بذله الناقد لإبقاء كمال مسلماً نقياً لا يلزمنا بقبوله، فإن كان كمال قد عاش في ظلّ عقيدتين متناقضتين فهذا أمر عادي لكلّ فرد يعيش في أصقاع الوطن العربي ذلك أن أفكار "جان جاك روسو" في التربية لم تطلق عندنا، إنّنا نرضع المفهومات الدينية مع الحليب وهذا يعني أنَّ كمال عاش عقيدته الدينية وهو صغير، مجبراً، لكنه عاش الأخرى مختاراً، وكان قد وصل إلى مرحلة النضج العقلي الكامل، أمّا أنَّه لم يعش فلسفته، ولم تتحوّل كلمته إلى فعل، فهذه وجهة نظر غير دقيقة، برأينا، طالما أنَّ أكثر الدراسات قد أجمعت على أن أحمد شوكت هو تطوير فني له(69).

إذا ما عدنا إلى الشخصيتين الرئيسيتين "عبد المنعم، وأحمد"، فإنَّ الناقد قد نظر إليهما،كما نظر، وكما سينظر، إلى أية شخصية متدينة أو ملحدة في كتابه وعلى الرغم من أنَّ الناقد يحاول إيهامنا بأنَّه موضوعي، إلا أنَّ تعاطفه مع شخصية عبد المنعم ليس له حدود، فمن ((الناحية الفكرية نجد عبد المنعم أكثر قدرة على الجدل، ويتهم أخاه بإصداره أحكام على أمور لم يعرفها بالقدر الكافي الذي يسمح له بإصدار مثل تلك الأحكام في جرأتها، على حين نجد أن أحمد سادر في إصدار تلك الأحكام عن الوطنية والإنسانية والعدالة والتطوير وموقف الإنسان بين قوى الوجود، ودوره في صنع المستقبل، وقد يبدو دوره العملي متواضعاً جداً بالنسبة لما يقول)) (70). وفي مكان آخر يقول: ((إنَّ من المفارقة التي تستحق التأمّل أنّه في الوقت الذي تعلّق فيه مدّعي الماركسية بعلوية صبري ساكنة المعادي الأرستقراطية المترفة، نجد عبد المنعم أكثر واقعية وانسجاماً مع مفهومات بيئته، فيتزوج من ابنة عمّه وخالته...))(71). والواضح من سياق الرواية أنَّ أحمد لم يتعلّق بها، ولو فعل لتكرّر معه ما حصل مع خاله كمال، ولفقد توازنه، ولكنه بمجرّد رفضها له وإظهار ماديتها، شعر بأنَّه اقترف خطأ بطلبه إياها، وكان أن تركها على الفور، ولكن الناقد يحاول أن يصل بالقارئ إلى أن يقول دون تفكير: الشخصية الإسلامية هي الشخصية الريادية التي تصلح لكلّ زمان ومكان، وهي المعصومة عن كل خطأ. ولو وضعنا أنفسنا في الطرف النقيض للناقد عبد الله لقلنا إنَّ طريقة الزواج التي طلبها عبد المنعم بعد أن ترك المراهقة حين كان يقوم بتقبيلها عند السلم، تدلنا على أن هذه الشخصية وأمثالها لا تطلب من المرأة سوى أن تكون أداة لسدّ الحاجة الجنسية، بغضّ النظر عن أية صفة أخرى. كذلك يعرّج الناقد على زوج عبد المنعم وزوج أحمد ليلة اعتقال الاثنين بقوله: إنَّ ((سوسن حماد تظلّ ثابتة الأعصاب ليلة اعتقال زوجها في حين جزعت كريمة زوج عبد المنعم جزعاً شديداً، ولكنها، وهذا مهم جداً، كانت تنتظر وليداً))(72). إنَّ في هذه العبارة خير دليل على فوضى الإسقاط وتحامله، وتزييفه لأبسط الحقائق، لأنَّه جعل من الجيد سيئاً والسيء جيداً. أليس من الطبيعي ألا تجزع "سوسن حماد" لاعتقال أحمد، وهي الإنسانة الواعية، المثقفة المتفهمة لطبيعة عملها وعمل زوجها السياسي، إنّ أي زوجين يعملان ضدّ السلطة مصيرهما، أو مصير أحدهما، السجن لا محالة، هذا إن لم تصل الأمور حدّ التصفية الجسدية، إنهما يتوقعان هذه النهاية كلّ يوم، يتوقعانها عن رضى لأنهما مقتنعان بما يفعلان، وبخاصة أنَّ عملهما السياسي هذا، لم يكن نتيجة لنزوة، أمّا "كريمة" زوج عبد المنعم التي لا تفهم من الدنيا سوى تلبية حاجات زوجها "الرجل الشرقي صنو" "الإله" فطبيعي أن تجزع على زوجها هذا الجزع، وما يهمنا بعد هذا، هو أنَّ الناقد يرى في عبد المنعم الذي تنتظر زوجه مولوداً، رجلاً قابلاً للإخصاب، قابلاً للاستمرار(73). ولا نشك في أنَّ هذا الرأي الذكي يسير في الرواية خطوات لصالح النقّاد المتدينين.

ولم نرَ ناقداً ماركسياً قد ردَّ عليه، ونحن لا نريد أن نصادره، أو نبطل مفعوله، إلا أنَّنا نرى أنَّ فهم الموضوع بهذه الطريقة هو فهم تقليدي بشكل عام، ويمكننا أن نقلب الموازين لنبيّن جهل التيار الديني الذي يمثّله عبد المنعم أمام التيار الماركسي الذي يمثّله أحمد (في هذه القضية تحديداً)، فكما أسلفنا: إنَّ أحمد وزوجه يعملان ضدّ السلطة ومن الناحية المنطقية لابدّ أنهما سيبتعدان عن الإنجاب حتى لا يعرضا طفلهما لعذاب فقدان الأب أو الأم أو الاثنين معاً، وبالتالي يعيش هذا الطفل طفولة مشوّهة وغير تامة. ولذلك، فإنهما يستعملان ما يقدّمه لهما العلم من تقنيات منع الحمل بكلّ بساطة، أما المتدينون المتزمتون كعبد المنعم في الرواية، فهم يرون في هذا الأمر تداخلاً مباشراً في شؤون الله وإرادته، وهذا من المحرمات، ولهذا فإنَّ أكثر حالات الزواج حالة حمل بعد شهر على الأكثر. وهذا ما حصل لزوج عبد المنعم، وكما أشرنا سابقاً، إنّنا لا نلغي الرأي الأول ولكن من حقنا أيضاً، إثبات رأينا. إنَّ الناقد في دراسته هاتين الشخصيتين يصل إلى النتيجة التالية، إنَّ أحمد قد انتهى ((إلى عبارات وشعارات لاتجدي شيئاً، وانتهى عبد المنعم إلى تقويم نفسه وسلوكه بصورة تدعو للإعجاب، وهو المخصب والآخر عقيم فهو الأكثر قبولاً للاستمرار))(74). ولذلك فهو ((إحدى التكهنات الكبيرة للمؤلف، ومحاولة رسم صورة المستقبل بشتى احتمالاته وتوقعاته، عبد المنعم شخصية تثير الإعجاب حقاً، إذ يتمتع بوجود حقيقي، وهو أقرب لمعاناة الكمّ الأكبر من شباب جيله الذي يجد نفسه في موضع الاضطراب —وربما التناقض....))(75).هكذا نظر الناقد لأهم شخصيتين من شخصيات "السكرية" (الجزء الثالث من الثلاثية). وكما رأينا، فإنّ تناوله لعبد المنعم يشبه إلى حدّ كبير تناوله لمأمون رضوان، ومن قبله رضوان الحسيني.

قبل المضي مع هذا الناقد نحبّ أن نشير إلى أنَّ النقد الإيديولوجي بشكل عام ليس إسقاطاً دائماً، وهذا يعود إلى النص الأدبي نفسه، فالعمل الأدبي لابدّ أن يقول شيئاً سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم دينياً أم نفسياً... والعمل الذي يعيش ضمن فراغه فقط هو عمل خال من قيمته الأدبية نفسها. وهنا يبدو النقد الذي ينطلق من النص الأدبي نفسه شيئاً إيجابياً طالما أنَّه ناتج من قوانينه الداخلية. وكمثال على هذا القول سنقف عند دراسة للدكتور موعد تناول فيها رواية "السراب" والدراسة وإن كانت تنضوي تحت عنوان: "الدين والعصر في روايات نجيب محفوظ"(76). إلا أنَّها ترتكز بوضوح على العلاقات الداخلية الموجودة في هذه الرواية.

بعد أن يستعرض الدكتور "موعد" آراء النقّاد في هذه الرواية يقول:((ولاشك أنّ العنصر النفسي هو العنصر السائد في الرواية، وعلى ضوء المنهج النفسي يمكن أن نفهم جوانب كثيرة وهامة من الرواية، ولكن الاكتفاء بهذا المنهج وعزل الرواية عن إطارها الاجتماعي والسياسي فيه طمس للجوانب الأخرى فيها. فالكشف عن العامل الديني الواضح في شخصية كامل —بطل الرواية وفق المحور الذي ارتضيناه في قراءة أعمال نجيب محفوظ: الدين والعصر وتأويلهما تأويلاً رمزياً، يضيف إليها أبعاداً جديدة تشكّلها في منهج الكاتب وخط سير تطوّره الفني)).(77).

يعتمد الدكتور موعد في دراسته هذه على قطبين رئيسيين الأول هو شخصية الأم لأنَّها في رأيه ((ليست من أنجبت كامل فحسب، وإنّما منحته كذلك المفهوم الكلّي للعالم، والقيم، وحدّدت له إطار سلوكه وتصرفاته، ولذلك لا ضير أن نرى فيها مصر الإسلامية التي هجرت زوجها التركي "رؤبة لاظ" والذي كان سبباً في شلّ إمكاناتها على العطاء وفي حصرها وحذرها من الرجل ومن العالم الخارجي ومن الآخرين، ممّا ترك أعمق الآثار في نفس كامل. لقد أرضعته الدين والخرافة والخوف والعجز))(78). أمّا الثاني فهو "رباب" زوجه، وقد جعلها الناقد ممثّلة للقيم الجديدة الوافدة، بينما مثّلت أمة القيم القديمة الثابتة، ويصبح سرّ مأساته ((أنَّه لم يستطع أن

يوفّق بين الطرفين، وأنّ تربيته في ظلّ القيم القديمة أعاقته عن التفاعل بنجاح مع القيم الجديدة فكان "العجز"))(79). أمّا قريب رباب: الطبيب النفسي الذي تعلّم في إنكلترة فإنَّه يشكّل نموذجاً أو رمزاً للذين تشبّعوا بالقيم الغربية(80). وفي ضوء هذه تغدو العلاقة غير الشرعية بين الطبيب ورباب التي تؤدي إلى موتها نتيجة لعملية الإجهاض التي قام بها الطبيب نفسه لحملها منه دليلاً على ((أنَّ القيم الحديثة غير قادرة وحدها أن ترسم مستقبل مصر)).(81). هناك شيء واحد نأخذه على هذه الدراسة وهو حديثه عن الخمر، فيرى الدكتور أنَّ كامل لا يستطيع الانتصار على عجزه، وممارسة حياته الجنسية كاملة إلا حين يلجأ إليها (82). وهذا الكلام سليم ولكن الدكتور موعد عندما يريد التفسير فإنَّه يجعل له معنى دينياً إذ إنَّه ((يعني الانحراف عن الدين على اعتبار الخمر محرّماً(*). فقد كان الخمر السبب في طلاق الأم وتشتت الأسرة فالأب "رؤبة لاظ" والد كامل كان سكيراً، وقد يشير هذا إلى انحراف الأتراك عن الدين ممّا أدّى إلى تمزّق الدولة الإسلامية))(83). والذي نراه أنَّ من حق القارئ ألاَّ يقبل هذا الكلام، ذلك أن الدكتور موعد يوحي له بتقديم تفسير نقدي يربط الشق الأول من الكلام، وهو أنَّ كامل لا يستطيع التغلّب على عجزه إلا بالخمر، بالشق الثاني، وهو إعطاء الخمر معنى دينياً، فما علاقة الوالد أو انحراف الأتراك عن الدولة الإسلامية في هذا الأمر؟.. إنَّ الناقد لم يعطِ تعليلاً يربط شقي المعادلة، ولا نظن أنَّ باستطاعته أن يفعل ذلك، وما نظنه، هو أنَّ الخمر لا يحمل هنا هذا المعنى، وتاريخياً، الخمر موجود عند العرب- حتى في عصور مابعد الإسلام-على الرغم من تحريمه دينياً، وما القوة الفجائية التي تتولّد عند كامل من جراء تناول الخمر إلا أن الخمر نفسه يستطيع أن يكسر الحاجز النفسي بين كمال وزوجه، لأنَّه ينقله ببساطة من حالة إلى حالة.

نعود إلى الناقد "عبد الله" لنراه في فصله السادس يتناول بالدرس كلاً من "اللص والكلاب والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرامار". وبعد أن يستثني رواية الطريق يضع هذه الروايات ضمن خط فكري واحد، فهل سينجح النهج الذي اتبعه منذ بداية دراسته، أم أنَّ طريقة الدراسة ستتغيّر؟...

في "اللص والكلاب" يبدأ الناقد بالإشارة إلى أنَّ هذه الرواية ناتجة عن حادثة حقيقية، ولكن هذه الإشارة لا تقدّم للدراسة أية فائدة، إذ لا يوجد ربط من أي نوع، بين الرواية وبين الحادثة الحقيقية. وهو -على غير ما رأى أكثر النقّاد- لا يرى في سعيد مهران سوى لص كوّن عصابة فسطا ونهب لمجرّد السطو والنهب، وليس لتوزيع ما يكسبه من هذا السلب على المحتاجين(84). ولذلك فهو لا يوافق غالي شكري الذي يرى ((أنَّ مهران قد فشل لأنَّه يمثّل الثائر الفرد، فهو لم يكن فرداً... لكنه كان منحرفاً، لم يكن ذا هدف بنائي، صنعه الحقد، وأودى به الحقد أيضاً)) (85). والواقع أن تناول "سعيد مهران" بطل الرواية كان عبر هذا الرأي فقط، وبقية الدراسة اتجهت إلى شخصيتين هما "الشيخ الجنيدي، ونور "والشيخ الجنيدي عند الناقد يمثّل الجانب الروحي المباشر في هذه الرواية، ولأنَّه خشي أن يكون القصد من هذه الشخصية هو إبراز عجز الشخصية الدينية (ماثلة في المنهج الصوفي الذي يمثّله الجنيدي) عن معالجة الواقع، فإنَّه سرعان ما يقول: إنَّ ((الإسلام ليس تصوّفاً، وإنّما عمل وسعي، وليس تطهّراً مترفّعاً ينفي الخطاة... الإسلام لا يعرف هذا الأسلوب في معالجة الخطاة، بل قبل الحوار دائماً وفتح باب التوبة مهما تعدّدت الذنوب))(86). وهكذا نراه يعود للأسلوب السابق فيضع الاحتمالات، ويجيب عنها. أمَّا "نور" فهي رمز الحب المفقود عنده(87). ولم يضف الناقد إلى هذا الرأي شيئاً يستحق الذكر.

في رواية "الشحاذ" يركّز على قضية "خواء الروح" التي عانى منها "عمر الحمزاوي" ويرى أنَّ الدين الذي كان سبباً في ضياعه هو لجوؤه إلى التصرف الفكري ولو أحسن الاختيار لكان قد لجأ إلى ما أسماه بـ"التصوّف الاجتماعي" وعندها ((يصير الفكر في عناق مع الإنسان وتمهيد طريقه إلى الله....))(88).

وفي "ثرثرة فوق النيل" يتابع ما بدأه مركّزاً على الخواء الروحي "لقطيع الشحاذين" هذه المرّة، إضافة عزل المثقفين عن تيار العمل السياسي و القيادي، وإشعارهم بأنَّهم زائدون عن الحاجة، ويرى أنَّ المشكلة التي وقع فيها أهل العوامّة هي أنّهم يريدون الحياة بينما كان من الواجب عليهم البحث عمّا أسماه بـ"إرادة الإنسان"))(89).

واضح من السياق أنَّ الناقد يحاول أن يصل في النهاية إلى المغزى الروحي ذي الطابع الديني الذي ينادي به بإلحاح في كلّ رواية.(90).

في "ميرامار" يستعرض الناقد هذه الرواية، ويحاول أن يبيّن للقارئ عدم تعارض الإسلام مع الفن.(91). وقد استوحى ما قاله من الوضع الذي انتهى إليه "عامر وجدي" بعد أن كان طالباً أزهرياً وارتكب "حماقة الفن" فكان الطرد والحرمان. وما يلفت الانتباه، ويدعو إلى العجب –وهنا عودة إلى النقد المهرّب– قوله دون مناسبة: ((إنَّ التعزي بقراءة سورة الرحمن هو الإطار النبيل، ومنبع الضوء الهائل في الرواية، ومع "الرحمن" يرد ذكر فرعون الذي علا في الأرض وكيف قصمه الله. فالتاريخ الإنساني قسمة بين الخير الأكبر وقوى الشر –وهذا قول سننتهي إليه: أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش–))(92). ولا نظنّ أن قارئ الكتاب سيفاجأ لدى وصوله إلى هذا الرأي؛ فالكتاب كلّه –كما مرّ معنا– منسوج من آراء كهذه، والناقد، بعد أن أثبت قناعاته الدينية تناول شخصيات الرواية بشكل سريع لا يتجاوز الصفحتين. أمَّا بالنسبة إلى "زهرة" فلم يزد أن جعلها –كما فعل أغلب النقّاد– رمزاً لمصر(93). ومصر هذه هي التي حفظت عواطفها لثورة 1919 ممثّلة في شخص "عامر وجدي"(94).

وفي الختام يرى الناقد أنَّ الروحية في هذه الأعمال على المستوى الفني الخالص يكمن في الاتجاه إلى الرمزية حيث إنَّ الاتجاه إليها ((علامة نزوع أصيل إلى الروحية، فقد ازدهر المذهب الرمزي في رعاية التصوّف ونشاط علم النفس حول العقل الباطن واللا شعور، وإيثار غير المحدّد، واللا نهائي على المحدّد والمحدود))(95). ويتضح لنا من سياق هذا الكلام أنَّ الناقد قد ربط بين كلّ من الرمزية والروحية والصوفية، وهذا ما لا نراه مناسباً، فمن المعروف أنَّ المذهب الرمزي ذو نشأة غربية، فأين التصوّف عند الغربيين(*).

هذا مجمل كتاب الناقد محمد حسن عبد الله، باستثناء ثلاثة دراسات تركناها عمداً، لأنَّها امتدادات حقيقية لما مرَّ معنا، وليس فيها جديد، وقبل الإقفال على ما أسميناه بالإسقاط الديني، ممثلاً بهذا الكتاب، لابدّ لنا من وقفة على رواية مهمة جداً هي رواية "أولاد حارتنا".

كانت هذه الرواية سبباً مباشراً في عدة أمور؛ فقد كانت سبباً في حصول الروائي على جائزة "نوبل" للآداب، وكانت السبب في فتح صفحة جديدة مع الماركسيين الذين رأوا فيها صرخة جديدة لـ"نيتشه" بإماتته الإله عربياً هذه المرّة. وكانت سبباً مباشراً أدّى إلى نقمة الأصوليين الأزهريين، واتهاماتهم إياه بالكفر الصريح، على نحو يذكّرنا بما حصل لـ"طه حسين" في كتابه "في الشعر الجاهلي سابقاً"، وما حصل لـ"سلمان رشدي" في "الآيات الشيطانية" لاحقاً، وأخيراً كانت هذه الرواية سبباً في ظهور عدد من الدراسات التي حاولت جاهدة إخراج الروائي من حيّز الكفر إلى حيّز الإيمان، وهذا ما سنراه عبر استعراض سريع لأهم الآراء التي ركّزت عليها.

أول ما يثبته الناقد "محمد حسن عبد الله" مخالفته لصاحب المنتمي الذي يرى في العلم امتداداً واستمراراً لرسالة الأديان

لأنَّ العلم ليس بديلاً للدين(فالأديان بالنسبة للإنسان ليست مرحلة، وإنّما هي حقيقة الإنسان وجوهره))(96). ولن نخوض كثيراً في مناقشة هذه الفكرة، لأنّها لن تحسم أبداً.. وخلاصة ما يراه الناقد أنَّ المشكلة في هذه الرواية هي مشكلة فنية في الأساس فإذا ((ما توصلنا إلى فهم مشترك للقضايا الفنية التي داعبها الالتباس والقلق، سنجد أنَّ: "أولاد حارتنا" دفاع حار عن القيم الدينية السامية، وملحمة بطولة لنبي الإسلام وما رسخ في الضمير الإسلامي من معانٍ تجاوزت قدرات عصره))(97). ولعلَّ "زرع" هذا الرأي بشكل مسبق، يعرّفنا أنَّ غاية الناقد ما زالت تنحصر في التماس الأعذار وتسويغ الأمور بطريقة تجعل من نجيب محفوظ كاتب الإسلامية والروحية. وهذا يذكّرنا يقول عبد الحميد الكشك الذي يثبت جواب نجيب محفوظ عندما سأله أحدهم عن الشخصية التي يجلّها، بأنّها شخصية النبي محمد ﷺ ثم يتابع: "كان يمكن أن نطل على العالم بوجه مصري عربي مسلم متفوق، ولكننا آثرنا بتخلفنا يساراً أو يميناً أن نستنزف جهد الشيخ في الدفاع عن نفسه، وعروبته ودينه (98). ويذكّرنا أيضاً بالرأي النقيض الذي يقول: "أوجه الرواية المتعدّدة تستخدم فقط ضد الدين أو البشرية، ولكن ليس أبداً ضد سلاطين العصر والأوان، ولذلك ووجهت باستقبال حافل ومرحّب في عودتها إلى الأضواء بعد نسيان دام ثلاثين سنة(99)". ولوعدنا إلى الناقد "عبد الله" لوجدناه يرى أنّ التوازن والانسجام بين الشخصية والموقف والحديث، كل ذلك قد تحقق في هذه الرواية بشكل مثير على الرغم من امتداد العمل إلى خمسمئة وخمسين صفحة(100). وهذا التوازن ما كان ليتم لولا اعتماد الرواية على القرآن الكريم، وكونه المصدر الأساسي لها(101). بل إنّ "وجهة النظر القرآنية هي محلّ الرعاية فيها، عبر المسافة الزمنية الشاسعة بين أدهم وقاسم (102)".

وغاية النقاد الوصول إلى أنّ الحوار والنسق العام للألفاظ ذاتها مستوحى من القرآن(103). ولكن نجيب محفوظ في رأي الناقد اهتم بالجوهر فقط، أي أنّه حرص على البناء الفكري والنفسي للشخصية، وترك لها حرية الحركة، ويضرب كمثال حادثة إغراق "جبل" لفتوات الحارة، فيقول: "فحادث الغرق الجماعي لرجال فرعون قد اختزل ليصير قتلاً وغرقاً في حفرة بين مساكن الربع، فهناك، تخلف الشكل أو اختلف، ولكن جوهر الحادثة، وهو إغراق الظالم وانتصار المظلوم قد تحقق كما هو في ذهن القارئ كصورة مجرّدة، لا كحادثة واقعية(104)". ونحن لا ننظر إلى هذا الكلام إلا أنّه محاولة تلفيق غير ناجحة، لأنّ نجيب محفوظ لو أراد فعلاً عدم سرد الحادثة نفسها والاكتفاء بهلاك الظالم وانتصار المظلوم، ولو أنّه ترك حقاً للشخصية الروائية حرية الحركة بعيداً عن مجريات الحادثة التاريخية، لما جعل الفتوّات يقتلون بهذه الطريقة "الممسوخة"، ولكان هناك أكثر من تخريج فني يستطيع "جبل" بوساطته التغلّب على خصومه. ولو كانت هذه الحادثة هي الوحيدة في الرواية لكان كلام الناقد مقبولاً، ولكن الرواية من أولها إلى آخرها مسبوكة وفقاً لتاريخ الأديان بدءاً من طرد إدريس (إبليس) وانتهاء بسيرة قاسم (محمد، ﷺ) وعلى الرغم من هذا التطابق، يرى الناقد أنّ المشكلة في القارئ الذي لا يدخل إلى الرواية فارغ الذهن، يقول: "إنّ من حق الكاتب علينا أن نقرأه متحررين من محاولة التنظير المستمر ما دام الكاتب نفسه لم يلجأ إلى المطابقة المطلقة في الرمز، واكتفى بالمعنى المجرّد أو المغزى العام (105)". فهل هذا الكلام مقبول؟ ومع هذا فإنّنا نزعم أنّ المطابقة في "أولاد حارتنا" شبه مطلقة، والقارئ الذي يضع باعتباره صورة "موسى" عليه السلام وهو يقرأ "جبل" ليس مذنباً، فابتداءً من دلالة الاسم، وانتهاء بأحداث هذا الفصل، جبل يساوي موسى ولا شيء آخر. والمدهش أنّ الناقد نفسه في أثناء حديثه عن هذه الرواية، لا يقرؤها متحرراً من سياق الحادثة التاريخية؛ ففي قصة

"جبل" يقول: "فهل تختلف قصة جبل وآل حمدان في جوهرها عن قصة موسى عليه السلام ونبي إسرائيل كما وردت في القرآن الكريم بالذات (106)". ولا نظن أنّ الناقد يوهمنا حين يضع كلمة "في جوهرها". وعندما يتحدّث الناقد عن رفاعة يقول:

"وولد رفاعة في الغربة: "فميلاده غريب" وقال القرآن عن مريم: "فانتبذت به مكاناً قصياً" (107)". أليس هذا الكلام دليلاً على أنّ الناقد يناقض نفسه؟ نحن بطبيعة الحال لا نلومه، فالرواية هي التي تحيله هذه الإحالات التاريخية، ولومنا يقع فقط على مطالبته القارئ الدخول إلى الرواية ناسياً أية إحالة تاريخية يوحيها سياقها. ولدى متابعة دراسته لهذه الرواية يصل إلى رأي غريب خالف فيه النقّاد جميعاً، فهو يرفض أن يكون "عرفة" رمزاً وممثلاً للعلم وعصره، وهو لا يرى فيه أكثر من محاولة أخرى وعن طريق بشري خالص تهدف إلى تحقيق دعوة زعماء الحارة الإصلاحيين (108). بل إنّ موت "الجبلاوي" هو الكارثة الحقيقية التي أدّت إليها محاولات عرفة، وستظل الحارة على حالها ما لم يعد عرفة زي جديد قوامه الاعتراف الحق بالجبلاوي (109). وبعبارة أخرى "العلم المؤمن هو المطلوب (110). وهكذا يصل الناقد إلى أنّ هذه الرواية هي واحدة من الروايات التي كرّمت الأديان وبخاصة الدين الإسلامي الذي اعترف بقيمة العلم، وهذه الرواية قد أدانت العلم وحده بدليل عدم نجاح عرفة الذي حفر قبره بيده. وهذا الرأي لا ينفي بقية الآراء، فلو نجح عرفة في مسعاه لكان قد أحق الحق دون حاجة إلى رسالات الجبلاوي، ولكن نجيب محفوظ أراد أن يقول إنّ العلم سلاح ذو حدين، وإذا لم يوجه باتجاه خير الإنسان كان شره أكثر من خيره. وثمة فكرة لم ينتبه إليها أحد من النقّاد الذين عالجوا فكرة "الجبلاوي" فأكثرهم زعم بأنّه الله مع أنّ سياق الرواية يظهره قضى على بقية القنوات، وفرض نفوذه بشيء غير قليل من الغطرسة، ولذلك، فإنّ التأويل بهذا الشكل "الفجّ" غير مقبول، ونرى أنّ الجبلاوي هو رمز لـ "فكرة الإله" أي رمز للكمال والقوة المطلقة، وهذا الكمال وهذه القوة قد حلّت في عقول الآخرين من أهل الحارة، فقطعه للطرق لم يكن مادياً، وإنّما هو غزو لعقول الناس.

ثمة وجهة نظر أخرى في هذه الرواية عبر كتاب "أولاد حارتنا فيها قولان" الذي خصّه صاحبه للدفاع عن هذه الرواية، وعن مؤلفها، سنقف عنده لنتأكد من النتائج التي استخلصناها من دراستنا لهذا القسم. والناقد في البدء يرى أنّ روايات نجيب محفوظ مصرية، عربية، إسلامية، لا تخطئها العين البصيرة ولا الذوق السليم (111). والناقد يشجب كل من أدان الرواية بقوله: ".. وبينما رفع اليسار المشبوه قميص نجيب محفوظ وهو في الحقيقة يهدف إلى الدفاع عن "سلمان رشدي"، جاء اليمين المشبوه يلعن رشدي وهو يقصد نجيب محفوظ (112)". ثم يقف عند ما أسماه بمؤامرة اليسار ليصل إلى الرواية فيقول مبتدئاً بالجبلاوي إنّه كما "قدّمه أديبنا هو رجل يسعى على قدمين، ويلبس جلباباً، ويبني لنفسه بيتاً يحتمي فيه من الخوف والوحشة وقطّاع الطرق.. وهو اتخذ أكثر من صاحبة وأكثر من ولد.. وسبحان ربّنا الذي لم يتخذ صاحبة ولا ولداً (113). وفي دفاعه عن نجيب محفوظ الذي لم يرد بشخصية الجبلاوي الله، يقول: "بل استمع لابن الجبلاوي —هذا الإله المزعوم يصرخ في أخيه "اخرس بابن الكلب..".

ويهدّد أباه الجبلاوي: "سأهبك حفيداً من الزنا تقرّ به عينك"... وبيت الجبلاوي بشهادة الجبلاوي نفسه "يحتقر المساكين" والجبلاوي يخاطب ابنه أدهم فيقول: "أجب يا وضيع" وجبلاوي حارتنا يحلف بالطلاق وفي النهاية يموت.. (ثم يقول).. كيف يخطر بعقل مسلم أنّ المؤلف يقصد الله سبحانه وتعالى.. ما مبرّر توقيف نجيب محفوظ بتهمة العيب في الذات الإلهية (114). لا بدّ أنّ القارئ يدرك أنّ الآلية التي يستعملها الناقد الكشك تشبه إلى درجة كبيرة تلك التي

استعملها الناقد "عبد الله"، ولكن الناقد الكشك يسلّط الضوء على ما يسمّى "بالروايات الإسرائيلية" ومدى خطورتها على الفكر الإسلامي، ويبّين أنّ كلمة "إسرائيليات" أصبحت تعني في القاموس الإسلامي: التلفيقات، الأساطير، الروايات المدسوسة والخاطئة المحرفة للحقيقة الإلهية.. (115). ولذلك يكرّر ما قاله سابقاً: "إن كان الجبلاوي هو الله في رمز نجيب محفوظ، فلماذا جعله والداً لخمسة أبناء، ولماذا يتزوج رفاعة ويقتل إن كان الحديث عن مسيح القرآن الذي ما صلبوه وما قتلوه؟ نجيب محفوظ لم يفعل أكثر من مبيّض "حارتنا" الذي رسم صورة للجبلاوي على حائط المقهى أو الغرزة على مثال ما يرد من أوصافه في الحكايات، الحكايات الإسرائيلية بالطبع، فليس في الإسلام حكايات ولا أوصاف لله يمكن أن ترسم بالفرشاة (116)". بل إنّ الناقد يتحوّل إلى واعظ ديني حين يقول: "عندما يرمز الفنان لا يجوز لنا أن نفتش عن قلبه، أو نتهمه بما لم يقل أو يصرح (117). ومن هنا، فإنّ استعمال نجيب محفوظ موضوعات كهذه ليس جرماً، فما "أكثر الذين اعتبروا حكايات التوراة —الإسرائيليات — "فولكلوراً" يشكّل مادة خاماً عالجوها فنياً في تصوّر جديد وإبداع جيد، ونجيب محفوظ واحد من هؤلاء أعاد صياغة تلك الحكاية.. وصحيح أنّ نجيب محفوظ أبدع وأغرب وأطرب فهل هذه جريمة؟ (118)". وفي نهاية الكتاب يقول: "فيامن أسأتم الظن بالله حتى تلتمسوه في الجبلاوي! استغفروا الله ربكم، وتوبوا إليه.. ويا من ظلمتم فخر جيلنا وعبقري أمتنا، اعتذروا إليه وسامحوا تفوقه.. أما عن مشبوهي اليسار فأقول لهم: خاب سعيكم، ولن تدركوا ما تبغون، حضارتنا فوق مستوى إدراككم فضلاً عن نقدكم(119)". ولا ينسى في النهاية أن يختتم "وعظه" بقوله: "أقول قولي هذا وأستغفر الله العظيم لي ولكم، إنّه حليم توّاب (120)" لعلّ هذه المقبوسات — على طولها —من الأمور التي يحسن عدم التعليق عليها، ولعلّها خير دليل على "انزياح" النقد الأدبي عن وجهته الحقيقية.

لا يسعنا في هذا القسم "الإسقاط الديني" إلا أن نجمل ما رأيناه من مآخذ بعبارات قليلة ما أمكن، وذلك من خلال الكتاب الذي اعتمدناه بشكل رئيسي، وقبل أن نجمل هذه المآخذ لا بدّ من الوقوف عند أمرين رأيناهما عند الناقد محمد حسين عبد الله هما:

1 . من النادر أن يشير إلى المصدر الذي استقى منه آراءه.

2 . الحوار عنده يخرج في كثير من الأحيان عن حدود اللياقة، وبخاصة عندما يناقش ناقداً "مسيحياً" كجورج طرابيشي أو غالي شكري، فهو ينعتهما بعدم الدراية، وعدم الفهم، بل إنّه يقول: "ولكن المنتمي المسيحي غالي شكري(121)". والعبارة نفسها تشعر القارئ أنّ فيها شيئاً من الازدراء والطائفية التي لا تقبل في هذا العصر. أما ما رأيناه واضحاً في كلّ ما مرّ معنا فيمكن إجماله بما يلي:

أ . هذا النوع من النقد يتعامل مع الرواية من خلال الموضوع الديني، ولو كان ثمة موضوعات أكثر أهمية، أي أنّ ما يهمه هو الشخصية الدينية التي يتعاطف الناقد معها تعاطفاً مطلقاً، والشخصية التي لها علاقة مباشرة معها "الملحدة والضّالة.." ولو أدّى الأمر إلى إهمال نصف العمل.

ب . وجود الشخصية المؤمنة دليل توازن وقوة في الرواية، لأنّ لها دور الردّ على الشخصيات الملحدة، مع ملاحظة هامة هي: إن لم تكن هناك سوى شخصية ملحدة سقطت الرواية، وقام الناقد نفسه بالردّ عليها وهذا ما لاحظناه في "خان الخليلي".

ج . الشخصية الدينية —مهما كانت ثانوية —هي الشخصية الرئيسية عند الناقد.

د . اللغة النقدية أقرب ما تكون إلى الوعظ والإرشاد والتنبيه، وحتى الكلمات المستعملة —نقدياً —تدور في فلك المعجم الأولي

الديني. وما أكثر ورود الكلمات مثل: "منافقون، مأجورون، فتوى، مؤامرة اليسار، الزيغ، الإباحية،.." إلخ.

هـ . أخيراً، يهمل الإسقاط الديني أهم واجب على النقد الأدبي، وهو النظر إلى فنيات الرواية، التي لولاها، ما دخلت الرواية أصلاً هذا الجنس الأدبي.



الهوامش:

(1) الخطيئة والتكفير، 75، وهذا التعريف من إيحاء مدارس النقد الأدبي عامة، وقد تبناه "تودوروف". انظر: البنيوية في الأدب، روبرت شولر، ترجمة: حنا عبود، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص 163. ويبيّن تودوروف أن بعض أنواع النقد السيكولوجي (كالنقد الفوريدي)، والنقد السوسيولوجي (كالنقد الماركسي) تقدم لنا أمثلة عن الإسقاط النقدي.

(2) علم النفس التحليلي، ك. غ. يونغ، ترجمة: نهاد خياطة، ط1 –اللاذقية: دار الحوار، 1985، 389.

(3) المرجع نفسه، 389.

(4) انظر: النقد والحرية، خلدون الشمعة، اتحاد الكتاب العرب، 1977، 76.

(5) انظر: اتجاهات نقد الشعر في الثمانينات، نعيم اليافي، الأسبوع الأدبي، العدد 260، ص3.

(6) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ط1 –بيروت: المركز الثقافي العربي، 1989، ص8.

(7) المغامرة النقدية، نعيم اليافي، المعرفة، العدد 347، 88.

(8) نقاد نجيب محفوظ، فصول، م1، ص3، 1981، 172.

(9) المصدر نفسه، 172.

(10) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان كابانس، ترجمة: فهد عكام، ط1 – دمشق: دار الفكر، 1982، 87.

(11) نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة: سامي سويدان، ط1 –بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986، 8.

(12) الخطاب الشعري الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد مرادة، الكرمل، العدد 17، 157.

(13) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ترجمة: جورج سالم، ط2 –بيروت: منشورات عويدات، 1982، 6.

(14) انظر نقاد نجيب محفوظ، فصول م1، ع3، 175 –176.

-نجيب محفوظ سياسياً من ثورة 1919 إلى يونيو 1967، إبراهيم عامر، الهلال، فبراير، 1970، 62 –63.

. الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ، فؤاد دوارة، المصدر نفسه، 100 –109.

. تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ، جلال السيد، الكاتب، يناير 1963، 70 –79.

. أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف، غنيمي هلال، المصدر نفسه، 24 –31

. مع الغناء والمغنين في.. كمال النجمي، الهلال، فبراير، 70، 128 –135.

(15) في الثقافة المصرية، عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم، دار الفكر الجديد، 1955-166.

(16) انظر مقال أحمد عباس صالح، قراءة جديدة لنجيب محفوظ، الكاتب، فبراير 1966.

(17) انظر: الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ، عبد المنعم صبحي، الكاتب، يناير، 1963، 64.

(18) انظر: الاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ، صبري حافظ، الآداب، نوفمبر، 1963، 19-20.

(19) الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، جورج طرابيشي، ط3 -بيروت: دار الطليعة، 1988، 52.

(20) المصدر نفسه، 111.

(21) بين الوفد والماركسية، رجاء النقاش، الهلال، فبراير، 1970، 40.

(22) الإسلامية والروحية في أدي نجيب محفوظ، 450.

(23) نقاد الوفد والماركسية، رجاء النقاش، الهلال، فبراير، 1970، 40.

(24) المصدر نفسه، 176.

(25) الدين والعصر في أدب نجيب محفوظ، محمود موعد، الهدف، العدد 934، ص 46. نشر الدكتور موعد هذا المقال في خمسة أقسام، وهو عبارة عن تلخيص الأطروحة الدكتوراه التي حملت العنوان نفسه.

(26) المصدر نفسه، العدد 942، 60.

(27) المصدر نفسه، العدد 942، 60.

(*) وردت: عن جماليات وقيم العمل الفني.

(28) الحقيقة الغائبة وراء فوز نجيب محفوظ بالجائزة، 113.

(29) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ،9.

(30) انظر: المصدر نفسه، 29، 69، 72.

(31) المصدر نفسه، 31.

(32) المصدر نفسه، 36.

(33) المصدر نفسه، 37.

(34) المصدر نفسه، 37.

(35) المصدر نفسه، 44.

(36) انظر، المصدر نفسه، 44-45

(37) المصدر نفسه، 44.

(38) المصدر نفسه، 44.

(39) المصدر نفسه، 48.

(40) المصدر نفسه، 57.

(41) المصدر نفسه، 65. يشير الناقد في أكثر من موضع إلى نجيب محفوظ كاتب تحليلي، انظر: 141.

(42) انظر: المصدر نفسه، 81.

(43) انظر: المصدر نفسه، 83.

(44) انظر: المصدر نفسه، 84-86.

(45) خان الخليلي.

(46) المصدر نفسه، 89.

(47) انظر: المصدر نفسه، 87-88.

(48) انظر: المصدر نفسه، 93.

(49) المصدر نفسه، 96.

(50) المصدر نفسه، 101.

(51) انظر: المصدر نفسه، 104.

(*) الدكتور نعيم اليافي يرى أن نجيب محفوظ قد جعل هذه الشخصية ساقطة باسمه الشخصي، وقناعاته وقد أدلى بهذا الرأي في محاضرة لطلاب الدراسات العليا في جامعة دمشق بتاريخ 18/5/ 1991.

(52) انظر: المصدر نفسه، 104.

(53) انظر: المصدر نفسه، 105.

(54) المصدر نفسه، 114.

(55) انظر: المصدر نفسه، 102.

(56) المصدر نفسه، 105.

(57) الدين والعصر في أدب نجيب محفوظ، الهدف، العدد، 60-61.

(58) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 156.

(59) المصدر نفسه، 153.

(60) انظر: المصدر نفسه، 149.

(61) المصدر نفسه، 150.

(62) انظر: المصدر نفسه، 150-152.

(63) المصدر نفسه، 169.

(64) المصدر نفسه، 169.

(65) المصدر نفسه، 169.

(*) نلاحظ أن هذه القضية كانت الشغل الشاغل للناقد، ففي دراسة بعنوان "كمال والبحث عن المطلق" يحاول

الناقد من الصفحة 208 وحتى 226 أن يجعل إلحاد "كال" سطحياً، فهو بسبب فاجعته العاطفية حيناً، وهذا هو سبب كونه مأزوماً نفسياً، وهو لا يرفض الماضي رفضاً كلياً، حيناً آخر، وأعماقه مؤمنة.. وهكذا.

(66) أقر الناقد نفسه بهذا الأمر، انظر: المصدر نفسه، 182.

(67) المصدر نفسه، 175.

(68) المصدر نفسه، 179.

(69) المصدر نفسه، 182.

(70) انظر: المصدر نفسه، 182. وهذه الملاحظة أثبتها أيضاً الدكتور "موعد" وجعل هذا الأمر هو موقف نجيب محفوظ نفسه.

انظر: الدين والعصر في روايات نجيب محفوظ، الهدف، العدد 935، 42.

(71) المصدر نفسه، 184.

(72) المصدر نفسه، 437.

(73) الهدف، العدد 939، 44 –46. وأعيد نشر هذه الدراسة في الموقف الأدبي، العدد 249 –112 –117. وهي ما سنعتمده، وذلك لسهولة الحصول على هذه المجلة.

(74) إعادة قراءة لرواية السراب، الموقف الأدبي، العدد 249، 122 –113.

(75) المصدر نفسه، 114.

(76) المصدر نفسه، 115.

(77) انظر: المصدر نفسه، 116.

(78) المصدر نفسه، 117.

(79) انظر: المصدر نفسه، 116.

(80) المصدر نفسه، 116.

(81) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 241.

(82) المصدر نفسه، 242.

(*) وردت: "محرم"

(83) المصدر نفسه، 245.

(84) انظر، المصدر نفسه، 251.

(85) المصدر نفسه، 262.

(86) انظر: المصدر نفسه، 267.

(87) على الرغم من أن شخصية "أحمد نصر" واحدة من هذه الجماعة التي تقوم بالتحشيش، وخلافه، إلا أن الناقد يجعله الأعظم توازناً لأنه لم يجن روحه طوال حياته. وحكم القيمة هذا ناتج كما هو واضح عن نظرة دينية. انظر: 268.

(88) انظر: المصدر نفسه، 272 –273.

(89) المصدر نفسه، 276.

(90) انظر: المصدر نفسه، 277.

(91) انظر: المصدر نفسه، 378.

(92) المصدر نفسه، 280.

(93) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 292.

(94) المصدر نفسه، 295 –296.

(95) أولاد حارتنا فيها قولان، محمد جلال كشك، ط1– القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، 1989، ص 40.

(*) يذهب بعض النقّاد إلى أن للرمزية علاقة في نشأة السوريالية، والسوريالية قد تأثرت بدورها في الباطنية (Esotericim)، ومن هنا فقد وجدوا بين السوريالية والصوفية شيئاً من التشابه على الرغم من وجود اختلاف كبير بينهما هو أشبه ما يكون بالخلاف بين المؤمن والملحد. انظر: الصوفية والسوريالية، أدونيس، ط1 –بيروت: دار الساقي، 1992، صفحات: 9 – 11، 29 –30، 39 –53. وفي كل الأحوال، فالقواسم المشتركة بين التي رآها هؤلاء النقاد بين كل من الصوفية والسوريالية، لا يعني وجود روابط تربط بين الرمزية تحديداً والصوفية.

(96) الطريق إلى نوبل، 88 عبر حارة نجيب محفوظ، محمد يحيى، شكري معتز، القاهرة: أمة برس، 1989، ص 40.

(97) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 296.

(98) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 296.

(99) انظر: المصدر نفسه، 297.

(100) المصدر نفسه، 297.

(101) المصدر نفسه، 200.

(102) المصدر نفسه، 311.

(103) المصدر نفسه، 311 –312.

(104) المصدر نفسه، 314.

(105) المصدر نفسه، 315.

(106) انظر: المصدر نفسه، 319 – 320.

(107) انظر: المصدر نفسه، 322.

(108) المصدر نفسه، 326.

(109) انظر: أولاد حارتنا فيها قولان، 16 –17.

(110) المصدر نفسه، 24.

(111) المصدر نفسه، 41- 42.

(112) المصدر نفسه، 43- 44.

(113) انظر: المصدر نفسه، 50 –51.

(114) المصدر نفسه، 55- 56.

(115) المصدر نفسه، 56.

(116) المصدر نفسه، 75.

(117) المصدر نفسه، 59 –60.

(118) المصدر نفسه، 60.

(119) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 303.

(120) النقد الفني، أندريه رشار، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، 79، ص 74.

(121) انظر: المنتمي، 166.



المقامة العربيّة
وأثرها على الأدب الفارسيّ

د.ندى حسّون- سورية

المقامة في اللغة (بالفتح) المجلس والجماعة من الناس أو الخطبة أو العظة أو الرواية التي تلقى في جماعة من الناس؛ جمعها مقامات، ونقرأ في صبح الأعشى: "وسمّيت الأحدوثة من الكلام مقامة لأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها".(1).

وأصبحت "المقامة" وجمعها "مقامات" اصطلاحاً لنوع من النثر يسرد فيه الخطيب أو الكاتب روايات وقصصاً بعبارات مسجوعة ومقفّاة ذات لحن لجماعة من الناس. وتعدّ موسيقى الكلمات وتنميق العبارات وترادف الكلمات واختلاط النظم بالنثر من خصائص فنّ المقامة، ويعتبر مراعاة أسلوب الكلام وترادف الكلمات واختلاط النظم بالنثر من مقوّمات البراعة، يقول صاحب الفخري: "الفائدة الوحيدة لفنّ المقامة هي التمرين في فنّ الإنشاء، والتعريف بالأساليب المختلفة للنثر".(2). وبذلك يتّضح أنّ كتابات كهذه تهتمّ بالتزيين الشكليّ والظاهريّ قبل الاهتمام بالمضمون.

ويمكن القول إنَّ ثلاثاً من أربع أو أكثر من وظائف كاتب المقامة تصرف في نسيج الكلام، وهكذا تصبح المقامة نموذجاً شاخصاً للأدب المحض، ونجد ضعفاً في الجانب القصصيّ للأثر لدرجة أنّ القارئ لا يبدي رغبة في سماع موضوع القصّة، بل يسعى جاهداً في معرفة الصنائع اللفظيّة والبديعيّة للكلام، وفهم الأشياء الصعبة فيه التي ليست بالقليلة.

عرف الأدب العربيّ فن المقامة كنوع أدبيّ مستقلّ مع بديع الزمان الهمذانيّ (المتوفّى 398هـ): "واعلم أنَّ أوّل من فتح باب عمل المقامات، علاّمة الدهر وإمام الأدب البديع الهمداني فعمل المشهورة المنسوبة إليه وهي في غاية البلاغة وعلوّ الرتبة في الصنعة".(3). ويقول الحريري: "ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلاّمة همدان".(4)، ويقول: "هذا مع اعترافي بأنَّ البديع رحمه الله سبّاق غايات وصاحب آيات"(5). ويقول د.خطيبي إنَّ الهمداني مقوّم ومكمّل للمقامات وليس مبتكراً لها: "من المسلّم به أنَّ الهمداني في إنشاء المقامات وقع تحت تأثير عدد من العناصر:

1 . كان من الناحية القصصيّة واقعاً تحت تأثير سبك قصص العرب.

2 . كان من حيث اللفظ والسجع والاهتمام بالألفاظ الصعبة وغرائب الكلمات والتركيبات –بلا شكّ– واقعاً تحت تأثير ذاك النوع من القطع الأدبيّة التي تعدّ روايات ابن دريد بعضاً منها.

3 . كان من حيث الحديث عن بطل القصّة واقعاً تحت تأثير طريقة المتسوّلين لأنَّه في تلك الفترة راج التسوّل بالعبارات المسجوعة.

4 فمي هذا المجال راعى أيضاً طريقة القصّاصين الذين كانوا يتكلّمون في المجامع والمساجد من أجل عامة الناس، وكانت بعض الطبقات الدنيا تستجدي الحاضرين بعد انتهاء الكلام.

5 . لقد لفّق البديع هذه العناصر الأربعة بعضها مع بعض، ووضع أساس فنّ جديد مبتكر لم تكن له سابقة في نثر العرب حتى ذاك الحين.

بعد حوالي مئة عام من الهمداني يظهر الحريري (464–516هـ)، في فنّ المقامة، ويصل بهذا النوع إلى حدّ الكمال(6). يقول صاحب صبح الأعشى:"ثمّ تلاه الإمام أبو محمّد القاسم الحريري، فعمل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن، فأقبل عليها الخاصّ والعامّ".(7). هذا الخلف الذي كتب أثره باقتراح شرف الدين أنوشيروان وزير "المسترشد" سار على خطا سلفه بمهارة وبراعة، ولابدّ من الإشارة إلى ناحية هامّة هي أنَّ الكلام والبديع وسبك العبارات في أثر الحريري فيه كثير من مظاهر التصنّع والتكلّف تفوق ما جاء في أثر البديع، وخير مثال على ذلك التفنّن الذي أتى به الحريري في مقامته السادسة عشرة، حيث استعمل عبارات لو قرئت من الآخر لأعطى ترتيب الحروف العبارات نفسها بلفظها، ويدعو الحريري هذا النوع من التفنّن "مالا يستحيل بالانعكاس"، ويدعى أيضاً "المقلوب المستوي"(8):

أس أرملا إذا عرا وارع إذا المرء أسا

أسند أخا نباهة أبِن إخاءً دنسا(9).

وقد انتقل فن المقامة إلى الأدب الفارسي، وبرز القاضي حميد الدين أبو بكر محمد بن علي البلخي أحد مشاهير زمانه والأدباء المعروفين قاضي مدينة بلخ المتوفى سنة 599هـ، كأشهر مقلّد للمقامة العربية. ويذكر عوفي في "لباب الألباب" أسماء الكتب والرسائل المنسوبة له وهي:

1 . المقامات، التي انتهى من كتابتها –كما يشير في المقدمة– في جمادى الآخرة سنة 551هـ.

2 . وسيلة العفاة إلى أكفى الكفاة، وهو باحتمال قوي مؤلف باسم نظام الملك الطوسي الذي كان يلقب بأكفى الكفاة سنة 455هـ.

3 . حنين المستجير إلى حضرة المجير، باسم كيا أبي الفتح علي بن حسين طغرائي أردستاني والملقب بمجير الملك وكبير الدولة.

4 . روضة الرضا في مدح أبي الرضا، والقصيدة التي نقلها عوفي عنه باسم كمال الدولة أبي الرضا فضل الله رئيس ديوان إنشاء طغراء ملكشاه.

5 . قدح المغنى في مدح المعنى، وهو كما يرى عباس إقبال مغلوط بهذا الشكل وبلا معنى، والصحيح هو قدح المعين في مدح المعين. والمقصود ب((معين)) في هذه الرسالة في ذكر مدائحه –بلا شك– ((معين الملك)) سيد الرؤساء محمد بن كمال الدولة أبو الرضا.

6 . منية الراجي في جوهر التاجي والذي تولى رئاسة ديوان طغرا بين سنتي (477–480) وقتل سنة (485) هـ.

7 . الاستغاثة إلى الإخوان الثلاثة: وكان في ظاهره رسالة توسل من المؤلف لأبناء ثلاثة من أبناء نظام الملك الذي كان لهم مقام في ديوان وأمور الدولة وكانوا أصحاب رأي ونفوذ.

مقامات حميدي:

إن السنة الأساسية لنثر مرحلة السلاجقة والخوارزميين هي الموازنة، السجع، التكلّف، والصناعة اللفظية. وفي هذه المرحلة من تاريخ إيران الأدبي، يترقى النثر المسجوع خطوة بخطوة مع الكلام المنظوم، وغالباً ما تكون الصناعة اللفظية وخاصة السجع متأثرة بالنثر العربي الذي يقبل الصناعة اللفظية، وتعد مقامات حميدي أحد نماذج تقليد النثر العربي. من حيث أسلوب الكتابة وتنظيم الكتاب، ومن حيث المحتوى والمضمون.

سبق القول: إن إحدى خصائص فنّ المقامة تزيين المتن المنثور بالأبيات والأشعار، وهذا ما فعله القاضي حميد الدين، حتى إن الأشعار كانت قدر الإمكان من نظمه. يقول بهار: ((إن الشواهد الشعرية كالاستشهاد بالأمثال السائرة يجب أن تكون متميزة، وإلاَّ فإنَّ كل شخص يستطيع أن ينظم بنفسه في كل باب أو أن يصنع مثلاً. وأرباب الفن والذوق يعرفون أن إحضار الشواهد والأمثال يكون مستحسناً وجميلاً ومؤثراً عندما يكون من الكبار والمشاهير المتقدمين.(10).

يقال إن القاضي حميد الدين في مقاماته كان تابعاً ومقلداً لبديع الزمان والحريري، لكن في كثير من المواضع نشعر أن المسألة ذهبت أبعد من حد التقليد إلى المعارضة وخاصة بالنسبة للحريري. يقول في مقدمة الكتاب: ((إلى أن وصلت بحسن الاتّفاق في نشر وطيّ تلك الأوراق إلى مقامات بديع الزمان الهمذاني وأبي القاسم الحريري، ورأيت هذين البرجين غرراً ودرج درر، فقلت لنفسي مئة ألف رحمة على نفائس كهذه.))(11). وفي نهاية الكتاب نجد أن حميدي أراد أن يوصل المقامات إلى نصاب الحريري، أي خمسين مقامة.

وحين حرّرت هذه المقامة الثالثة والعشرين تغير الحال عن النسق الأول. فساقي النوائب في عطاء، وعروس المصائب في ولادة، فلا للقلب رأي التدبر ولا للطبع مكان التفكر. إلى أن أصبح كل النسيم سموماً، وكل الشهد مسموماً.... فالقلم يريد الاستعفاء من تحرير هذا الكلام، واللسان يريد الاستغفار من تقرير هذا الحال... فظهرت المصلحة في أن أكتفي من تذوق هذا الدنّ بهذا القدر. وأن تقتصر هذه الأسطورة على هذا المكان... فلو عاد في وقت ما غرماء الحوادث إلى المسامحة والمصالحة نعود إلى هذه الأسطورة غير المستساغة والألفاظ المشوشة...)).(12).

ويوجد تماثل كهذا بين مقامات حميدي وأسلافه، ونجد أن هذه المماثلة تقترب أحياناً من الترجمة الدقيقة(13). فهناك ثنائية مهمة بين مقامات الحميدي والحريري وهي أن الموضوع الأصلي والعام لمقامات الحريري هو الاستجداء في حال أن حميدي تناول موضوعات متنوعة، كذلك نجد أن بعض المقامات من نوع المناظرات كمناظرة الشيخ والشاب، والسني المؤمن والشيعي الرافضي، الطبيب والمنجم.... وهناك قسم يتعلق بموضوعات كالربيع، العشق والجنون، وقسم يحتوي على ألغاز ومنوعات وأحاج ومسائل تفقهية وأفكار صوفية، وأحياناً يخطر لقارئ هذه المقامات أن يتناول هذا الكتاب المتنوع فينظر من وجهة نظر علم الاجتماع، ويستفيد من ناحية علم الشعوب التاريخي لكن للأسف لا يخرج بنتيجة. ويجد القارئ أن كثيراً من المقامات قد دون باسم مدينة فيتأمل أن يستفيد من الناحية التاريخية والجغرافية، ويحصل على اطلاع في مجال علم الاجتماع وخصائص الشعوب ومن نماذج من حياة فكر أهالي البلدان المختلفة، فيجد حديثاً عن شخصيات، عظماء، علماء، مساجد، أبنية. لكن لا شيء عن السياحة والتجوال، ففي هذه الأسفار لف قيد السجع والتكلف على قدم المؤلف السائح فنسي كلياً فواصل المدن والمواقع الجغرافية، فمثلاً حين ينوي السفر من خطة العراق لمدينة أصفهان نجده يقول واصفاً حلول الليل إن الشمس

غاصت في بحر بلون، فينتقل ذهنه إلى بحر قيروان، وحيناً نرى أن المؤلف البلخي يبدأ بسفره من بلخ أو سمرقند وعلى أية حال مدينة من مدن خراسان التاريخية الكبرى عازماً نيشابور: ((صبّرت القلب على نشدان السفر ورأيت الحركة إلى مدينة نيشابور.)).(14)، وفجأة يطل برأسه من مدينة أرمينية.

ونجد أنَّ الصورة في المقامة تتقدّم دائماً على المحتوى فكلمة "دوش" جرّت المؤلّف إلى مدينة "اوش"(15)، وكلمة "آزاد كان" جرّته إلى "أذربيجان".(16)، فالمؤلف لم ير قطّ أيّاً من المدن والنواحي التي يذكرها، ولو رآها فإنَّه يسخّر فنه للسجع فلا يستطيع الإفادة من معلوماته؛ فقراءة أربعة أو خمسة أسطر من آثار ناصر خسرو عن أسفاره تفيد عشرات أضعاف مقامة من مقامات الحريري تفوق العشرين صفحة، ذلك أنَّ ناصر خسرو سافر ورأى في حين أنَّ الحريري تخيّل. ف"جول فيرن" –مثلاً– سافر في عالم الخيال ثمانين يوماً فرأى بلاداً ووصفها وصفاً يكاد يكون واقعيّاً، وكذلك "سيرفانتس" سافر على حصان "دون كيشوت" النحيل، وصوّر سيره بشكل مليء بالمعلومات وكان ما كتبه مليئاً بالنقد في حين كان السفر الخياليّ لكاتب القرن السادس بعيداً عن هذا كلّه. وكي لا يكون نقدنا لحميدي بعيداً عن الإنصاف يجب القول إنَّ هناك عاملين قلّلا من قيمة أثره:

أ . سلوكه طريق التقليد،فكلّ خطوة إلى الأمام في طريق التقليد تقلّل من قيمة الأثر.

ب . ما يقتضيه الزمن، فتزيين الأثر الأدبيّ راج في فترة من الفترات وخاصّة في القرن السادس حيث كان الأثر يجد إقبالاً أكثر كلّما ازداد تزيينه الظاهريّ دون الاهتمام بمحتواه، لدرجة أنَّ الكتّاب أصبحوا دلاّلين يبيعون الكلام ويخضعون لموسيقى الكلمات وللصناعة اللفظيّة، وأضحى القلم–الذي كان يمكن أن يصبح خنجراً لتمزيق المساوئ والنقائص وإظهار المحاسن – مختفياً في غمد مرصّع مذهّب، فماكان للسيف أو الخنجر إلاَّ أن يبلى أو يصدأ في غمده، ويعتبر حميدي من الأشخاص الذين اهتمّوا بقبضة السيف أكثر من حدّه،ومن المعلوم أنَّ المقامات اتخذت قيمتها وشهرتها من هذا الجانب.

كان لحميدي كثير من المؤيّدين، يقول: "سعد الله وراويني": لقد طالعت كلام أهل العصر وقريبي العهد من الماضين، فوجدت استعمال الألفاظ العربيّة في الفارسيّة بتركيب حسن وترصيف مثله، وتجلّى جمال ذاك التصنيف في أبهى ملبس وأشهر منظر لأهل البصائر والأبصار... ومقامات حميدي هي حمامة الطبع، كلّها سجع".(17).

ومع وجود شهرة كهذه لم تستمرّ المقامة في الأدب الفارسيّ طويلاً، ويبدو أنَّ الكتاب الوحيد في فنّ المقامة بعد مقامات حميدي كان "مقامات أميري" الذي تحفظ مخطوطته الوحيدة في أوروبا ضمن الآثار المخطوطة الخاصّة ب"براون"(18).

وقد عُرِفَ سعدي أيضاً ككاتب مقامة –كما يقول بهار– حيث اكتمل فنّ المقامة به وتهذّب إلاَّ أنَّ طريقته كانت مختلفة؛ فقد أطلّ من كلّ نافذة من نوافذ المجتمع وأعطى تصويراً لكل زاوية من زواياه، ولكلّ طريقة في الحياة والتربية والسلوك، لذا بقي ما كتبه حيّاً، وقدوة للأسلاف ونموذجاً للأدباء من بعده. أمّا قولهم إنَّ مقامات حميدي لم تقلّد ولم يوجد لها مثيل، فالجواب على ذلك نجده في قول د.أمين عبد المجيد: "..... بقي لنا أن نتساءل لِمَ لم يلق هذا اللون من التأليف المترف نجاحاً بين الفرس وهم أهل ذوق أنيق وحضارة قديمة مترفة؟.. يرجع هذا –كما يبدو لي– إلى سببين رئيسيّين: أولهما أنَّ هذا الفنّ في صياغته يقوم قبل كلّ شيء على السجع والجناس، وذلك يتطلّب وفرة في المترادفات والكلمات المتشابهة الأواخر في اللفظ وهي غير ميسّرة في الفارسيّة الإسلاميّة، وثانيهما أنَّ الذوق القصصيّ الفارسي يهدف بالحكاية إلى أغراض تهذيبيّة وصور تمثيليّة للأفكار والمعاني لا تحقّقها المقامة على هذه الصورة".(19).



الهوامش:

(1) القلقشندي، صبح الأعشى، طبعة القاهرة، 1340هـ، 11/ ص110.

(2) فارس حريري، مقامة نويسي دار أدبيات فارسي، نقلاً عن الفخري في الآداب السلطانية لابن الطقطقي، ص 13.

(3) صبح الأعشى، 110/14.

(4) شرح مقامات الحريري، دار التراث، بيروت، 1388، ص5.

(5) نفسه، ص7.

(6) فارس حريري، نفسه، ص 31

(7) 14/ 110.

(8) طيار، رهير كلستان، (استانبول 1308)، ص 27.

(9) شرح مقامات حريري، ص 54.

(10) 2/ 334.

(11) المقدمة، ص 5.

(12) خاتمة الكتاب.

(13) المقامة السبكياجّية ترجمة كاملة للمقامة المضرّية لبديع الزمان الهمداني.

(14) المقامة 23، ص 434.

(15) المقامة 21، ص 398.

(16) المقامة 4، ص 46.

(17) مرزبان نامه، المقدمة ص5.

(18) فارس حريري، المرجع نفسه، ص د.

(19) أمين عبد المجيد بدوي، القصّة في الأدب الفارسيّ، دار المعارف، القاهرة، ص 367.



السرد العربي القديم

البنية السوسيو ثقافية والخصوصيات الجمالية

د. عبد الوهاب شعلان- الجزائر

هل يمكن الحديث عن حضارة دون سرد؟ إنما لمن المجازفة أن يقصى هذا الحقل الثقافي من بنية حضارة ما. ذلك أن السرد ارتبط منذ القدم بحكاية الإنسان مع الحياة، بحواره مع الطبيعة وسؤاله للوجود. وليس لنا أن نختزل الحضارة العربية من نزعة شعرية أحادية لتكون الطابع الأساسي لهذه الحضارة، فالسرد هو الآخر كان فضاء يتنفس فيه الإنسان العربي ليختزل ضمنه همومه الوجودية وأسئلته الإنسانية وحيرته الدائمة.

"لقد كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة(1).

ومثلما عبر الإنسان العربي عن آلامه وطموحاته شعراً، فقد عبر عنها كذلك سرداً. لقد أصلت دراسات كثيرة لمصطلح "الأدب" من خلال "المأدبة"، وذهبت إلى أنه حين يجتمع القوم على مأدبة الطعام يقال الشعر. هذا التأصيل ينبغي أن يكون في صالح السرد. فحين يحضر الطعام تنفتح قريحة الحكي" ذلك أن المشاركة في الأكل تخلق جواً من الألفة والأنس، وعملية السرد تقتضي المودة والقربة والاتصال الحميم"(2). ولا أدل على ذلك من احتفاء كثير من النصوص السردية العربية بهذا الطقس مثل المقامات والبخلاء.

إن الرغبة في تنشيط الحس الجمالي والعثور على قناعات تخفف شيئاً ما من هول الأسئلة الوجودية للإنسان العربي، كل ذلك كان محفزاً على ظهور السرد لكن في مظاهر بدائية تقوم على الخرافة والقصة

العجيبة، والنادرة والحكاية. فكل هذه الأنماط السردية إنما نشأت نتاج رغبة إنسانية ملحة في أن يكون الحكي فضاء جماليات أولاً ثم وجودياً.

في بيئة بدائية مثل البيئة الصحراوية العربية، كان الإنسان العربي يحس الوحشة الإنسانية، يشعر أن حياته مهددة بالخطر. كان سؤال الغيب سؤالاً مركزياً هاماً. ثمة شيء غريب يحكم قوانين الوجود والحياة ويقودها ضمن مسار خاص. وفي خضم هذه الأسئلة يأتي السرد، "يأتي السرد ليصور هذا الشيء الغريب الذي قد يبلغ في غرابته حد الإبهار"(3)، إنه الجسر الذي يصل بين الطبيعة وما وراء الطبيعة.

في تواز مع وجود كم أسطوري وخرافي لا يستهان به في التراث العربي، تمظهر سردياً ليعبر عن اشكالات وجودية وجمالية، فقد شكل فن الخبر مجالاً هاماً في السرد العربي. ويمكن اعتبار فن الخبر المعبر الأساسي عن الخصوصية الشفوية للسرد في مظاهرها الأولى والبدائية. ففي فضاء بدوي ذي نزعة شفاهية تؤثر السرعة والارتجال والتلميح الخاطف، يأتي الخبر ليلبي هذه النزعة بكل شموليتها وخصائصها.

يتداول الخبر شفاهياً، وهو تبعاً لذلك يفتقر إلى خصوصيات البناء المحكم، كما يفتقر إلى الانسجام والترابط، ذلك أن الشفاهية نزعة تضاد النظام والترتيب والتخطيط المسبق، تراهن على التسرع والتلميح والوصول إلى الحقيقة. وعلى الرغم من توفر الرغبة الجمالية والتخييلية أثناء عملية سرد الخبر، فإن الحقيقة تظل عنصراً طاغياً، يجب الوصول إلى الحكمة المطابقة الواقع، يجب أن يكون الخبر موجهاً للإنسان في حياته أكثر من تحريك مخيلته وحسه الجمالي، تبعاً لذلك، فإن من "أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً دون إجراء أية انحرافات تخلخل بنية متنها"(4). فالرهان هنا ليس على المراوغة ومحاولة الإخفاء والإرجاء والتشويق، بل في النقل الأمين والتمثل الواقعي.

وبفعل هيمنة الحس الشفاهي على الخبر، فإنه ينأى عن التحليل والوقوف عند الشخصية تأملاً ونظراً، "فالذي يجمع الأخبار لا يهمه ما يجول في نفس الشخص، لا تهمه خواطره وإنما أفعاله وأقواله"(5).

إذ بالفعل والقول نتوصل إلى الحقيقة التي هي مدار العملية السردية في فن الخبر، وفي السرود الشفاهية عموماً. حتى الخرافة والأسطورة فبالرغم من ابتعادهما عن الواقع فإنهما يظلان لصيقين به، وبقدر هيمنة العجائبي يهيمن الواقعي، ذلك أن الخرافة . مثلاً . ليس الغاية منها الإمتاع من خلال العجيب والمفارق للحقيقة فقط، بقدر ما تكون الغاية منها العثور على قناعات تجيب عن أسئلة الوجود والواقع قبل ذلك.

يمكن أن نعد السيرة الشعبية من أهم النصوص السردية العربية التي يطغى عليها النمط الشفاهي من خلال التركيز على واقعية الأحداث، والسعي وراء تثبيت مصداقيتها من خلال سلسلة السند المتتالية، ذلك أن السيرة الشعبية تلاحق مسيرة بطل أو مسيرة أمة، وهي إلى ذلك تظل مسكونة بها حيث التوثيق بغية إعطاء المروي السردي القدرة على الإثارة أولاً ثم الإقناع بصدق الوقائع والأحداث، ولذلك: "تكثر السيرة الشعبية من إيراد مصطلح الراوي"، دلالة على من سمع قولاً ما، وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه"(6)، دونما تغيير أو تحوير.

إن التحول السوسيو ثقافي الهام الذي حققه المجتمع العربي بالانتقال من حيز البداوة والصحراء إلى حيز المدينة والأفق الحضري انعكس بصورة واضحة على بنية الإبداع السردي بشكل خاص، نلحظ ذلك في انحسار مدّ فن الخبر شيئاً ما، ثم إن الحكاية ذات الأصل الشفاهي "غادرت حقلها الشفاهي وأصبحت أكثر طواعية لأن توصف وتستقر ثوابتها ومتغيراتها وأن تلمس مكوناتها وطرائق التعبير فيها"(7).

مع التحول نحو ثقافة المدينة أضحى الإبداع هماً جمالياً بالدرجة الأولى، أصبح فعلاً ممتعاً ومفيداً في آن. ضمن فضاء متخم اجتماعياً واقتصادياً، ذي نمط معيشي ميسور، يأتي الإبداع ليجيب عن هواجس جمالية أولاً. ما الذي يستطيع أن يقدمه السرد للعملية الإبداعية؟ هو السؤال الذي تطرحه ثقافة الكتابة، في مقابل سؤال ما الذي يقدمه السرد للحياة؟ الذي تطرحه الثقافة الشفاهية.

لا نعني بالنزعة الكتابية في مظهرها السردي محاولات التوثيق الكتابي في كتب ومدونات، ذلك هو الجانب المظهري، إن النزعة الكتابية قبل كل شيء هي وليدة ثقافة جديدة ووعي جديد، ثقافة المدينة، ثقافة التوتر والفوضى في مقابل ثقافة البساطة والقنوع. الفضاء المديني يستدعي حتماً التساؤل المستمر في الأشياء، يستدعي البحث والتنقيب، ومن ثم المكابدة وإجالة النظر. كل ذلك انعكس إبداعياً، إذ غدت النصوص السردية نصوصاً تتأمل وتبحث لا عن الحقيقة فقط بل أسباب مضاعفة المتعة الجمالية، تنقب عن آليات جديدة تؤسس من خلالها لكينونتها الخاصة، لاسيما وأنها نمت في مجال سيطرة شعرية واضحة.

التوثيق الكتابي إذا ليس علامة على نزعة كتابية، فقد دونت السير الشعبية لاحقاً ومع ذلك ظلت لصيقة بحقلها الشفاهي الذي أفرزها. وتواتر ألف ليلة وليلة شفاهياً لمدة طويلة ومع ذلك فإنها تعد من النصوص الرائدة ذات النزعة الكتابية الواضحة.

وقبل الحديث عن خصوصيات النص السردي العربي ذي الوجهة الكتابية، تجدر الإشارة إلى إشكالية جوهرية في هذا المجال، وهي موقع السرد في الثقافة العربية.

أ . الموقف من السرد:

لقد اختزلت الثقافة العربية إبداعياً ضمن نمط واحد وهو الشعر ليكون الطابع المميز لهذه الثقافة، "فقد ظل الشعر مستأثراً بالمعاني الفنية، منفرداً بالتعبير عنها، إذ كان اللغة الغنائية الوحيدة (...) لأشركها في ذلك لغة غيرها(8) وثمة ظروف متعددة تكافلت كلها لتجعل من الحضارة العربية حضارة الشعر، فعلى الرغم من عمق التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية التي مست البنى المركزية للمجتمع العربي، فقد ظل الجانب الإبداعي مؤطراً ضمن نسق واحد وهو الشعر وبقيت الأنساق الإبداعية الأخرى . على الرغم من أهميتها . هامشية بشكل واضح، ويبدو أن ذلك "عائد في الدرجة الأولى إلى ارتباط البنية اللغوية الأدبية ارتباطاً لغوياً عضوياً بالدين (....) وساعد في إبطاء هذا التحول ارتباط البنية اللغوية، الأدبية، الدينية بالنظام السياسي والصراع الدائم بين هذا النظام والخارج العدو(9) هذه العوامل كلها: الديني والسياسي والخارجي ساهمت في تشييد أفق إبداعي واحد في الثقافة العربية وأعطته مشروعية انتشاره وتناميه، ومن ثمة فإن الشعر العربي ظلت وظيفته تتشبه إلى حد ما وظيفة الأسطورة بالمعنى الذي حدده كلودليفي شتراوس وهو: "إقامة قصر إيديولوجي"(10) في مواجهة الطوارئ الخارجية ومن أجل تحصين الذات والحفاظ على فرادتها ونقائها.

وعلى الرغم من النقلة الثقافية الهامة التي أثارها النص القرآني من خلال احتوائه الجانب السردي، فإن هذه الطاقة الإبداعية الجديدة ظلت هامشية، واكتفت المقاربة التراثية للنص القرآني بالتغني بإعجازه ومفارقته للغة البشرية، ورسخ المنظور الذي أشاعه الفقهاء والمفسرون رؤية استعلائية على النص السردي، انطوت على رفض تام للسرد كحقل إبداعي: "ولم ينظر للقصص في القرآن إلا باعتبارها تنطوي على موعظة، وتهدف إلى ضرب المثل، وتقديم النصح، من خلال وقائع الماضي المغرقة في القدم" (11) والبعد الزمني.
وساعد هذا المنظور الديني في تأسيس تيار مناوئ للحقل السردي يقرن عملية الحكي . وبصورة استعلائية . "بالعوام والجهال ويعني هنا كل مفتقد للمعرفة الرسمية التي يلم بها الخواص"(12) السرد من خلال

هذه الرؤية لا يكون إلا تعبيراً عن الطبقة الهامشية في المجتمع، إنه لا يرقى إلى مستوى اللغة الأدبية التي استحوذ عليها الشعر، وقد "كانت اللغة هي الأساس الذي ارتكن إليه نقادنا القدماء في التمييز بين ما هو أدبي وما عداه"(13).

لم يتقبل النقد العربي إشكالية الارتباط بين النص السردي وهامشيات الواقع، ففي منظوره لا يمكن للغة العربية ـ ذات البعد التقديسي المرتبط بالدين ـ أن تلامس التفاصيل "المبتذلة" للواقع، عليها أن تتعالى دائماً، أن تظل دائماً ملامسة لأفق مثالي يتغنى بالأمجاد والمآثر. لكن السرد العربي كان نتاجاً تاريخياً لحركة التحديث الاجتماعية، فهو إفراز طبيعي لمسار مجتمع بكامله، ثم إن الظرف التاريخي حتم تنامي هذا الحقل على الرغم من هيمنة فكرة القمع والإقصاء لهذا النمط الإبداعي.

ثمة وعي جديد وذوق جديد نفضا الغبار عن طاقة إبداعية خصبة، نستطيع تمثيل ذلك من خلال اشتغال الشعراء الكبار على آلية السرد مثل المعري في رسالة الغفران: "إن وعي أبي العلاء بأزمة الشعر في عصره ووعيه بالنوع القصصي في الوقت نفسه حفزاه إلى إعلان القطيعة بينه وبين الشعر ليختار طريق القص"(14).

لقد كان ظهور "ألف ليلة وليلة" كنص سردي يختزل في متنه هموم الإنسان العربي والثقافة العربية بل والإنسانية، كان لذلك الصدى الذي يحيل بجلاء على طبيعة الموقف الذي اتخذه الفكر العربي من الحقل السردي كحقل إبداعي ومعرفي.

فعلى الرغم من استثارة "ألف ليلة وليلة" للمخيلة العربية من خلال استثارتها الواسعة داخل المجتمع العربي من ناحية، وتحفيز بعض المفكرين على الإبداع على منوالها، مثل ما فعل الجهشياري الذي قام "بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم (...) واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه (...) فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام (...) ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتمة ألف سمر"(15)، على الرغم من هذا الاهتمام بهذا الأثر السردي الخالد، فإن الكتابات النقدية العربية ظلت متحفظة تجاهه، وفي أكثر الأحيان كانت تظهر رفضاً مطلقاً له وللسرد عموما.

فقد تحدث عنها المسعودي قائلاً: "إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة نظمها من تقرب للملوك برواياتها"(16). فالمسعودي يظهر رفضه لهذا النص لكونه نصاً مفارقاً لما كرسته الشفاهية من واقعية، فهي "خرافات" والخرافة تعني في المنظومة الفكرية والنقدية العربية ما يناقض الحس الديني، ويكفي ذلك لتبرير رفضها. إن مقاربة المسعودي ـ وهو هنا يختزل الموقف النقدي العربي ـ لهذا النص اكتفت بالنهل من المخزون الشفاهي الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والقراءة والنظر في النصوص، بل يؤسس كلامه بتسرع وارتجالية على أحكام مسبقة كثيراً ما تكون نتيجة لسيطرة الثقافة الدينية، ثقافة الحسم النهائي في الأشياء، لا ثقافة القراءة والشك والسؤال.

والأمر نفسه نجده عند ابن النديم الذي قال عن ألف ليلة وليلة "وبالحقيقة فهو كتاب غث بارد الحديث"(17)، غث لأنه مبتور عن مثالية الشعر العربي، وأنه مسكون بها جس التعبير عن الهامش الاجتماعي الذي تنكر له الشعر. "وبارد الحديث" لكونه يؤسس لغة مفارقة للغة الشعر، لغة التعالي والقداسة والمثالية، لغة النموذج القومي والديني. إن كلام ابن النديم يختصر أزمة الوعي النقدي العربي تجاه النص السردي؛ ثمة محاولة لتجاهل طبيعة التحولات العامة، تجاهل لأهمية سقوط الأنماط الإبداعية ـ السردية خصوصاً ـ في تعالياتها المثالية لترتطم بالهم الاجتماعي، ومن ثم تؤسس لغة خاصة، تختزل هموم

اليومي والمعيشي لا لتقبع في تفاصيله، بل لتعبر عنه من ناحية، وتشيد كينونتها الجمالية والفنية من ناحية أخرى.

وعموماً فإن المقاربات النقدية القديمة، شكل الشعر هاجسها الأول، وطاقتها المحورية تعاضدها في ذلك منظومة سياسية ودينية توجه الأفق الإبداعي والنقدي بما يخدم كيانها الخاص. ثمة محاولة لإقصاء الأنماط الإبداعية غير الشعرية، والسرد بشكل خاص "رغم كونه في واقع الحال الإنتاج الأكثر إبداعاً وجماعياً في تاريخ ثقافتنا"(18).

ب) خصوصيات النص السردي العربي:

إن المتتبع الدقيق للسرد العربي ذي النزعة الكتابية يلحظ أن بنيته تتحكم فيها خصوصيات عدة، تستحضر في كل نص سردي ضمن مستويات مختلفة وبدرجات متفاوتة. نحاول تقصي هذه الخصوصيات السردية مع ربطها بالبنية الثقافية للمجتمع العربي، ذلك أن كل نمط إبداعي هو في حقيقته إفراز لنمط من الثقافة والحضارة.

1 . السرد العربي سرد طلبي:

إنه في حقيقته وليد الرغبة من قبل الآخر، الذي يبدأ شغفاً لسماع الحكي، فيتحفز السارد للسرد، ومنه يتحفز القارئ، وتأخذ عملية القراءة شكل البحث والاستقصاء عن سر هذه الرغبة. يشعر القارئ بدافع كمون هذه الرغبة أن السرد يخفي شيئاً ما، ويحيل على أسرار، فتغدو عملية التشفير رغبة أخرى تضاهي رغبة الطلب.

عن تتبع تفاصيل السرد العربي، يمكن استحضار نوعين من الطلب السردي: طلب خارجي، وطلب داخلي.

فالطلب الخارجي: يكون تحفيزاً لعملية التأليف السردي في حد ذاتها، وهو موجه أساساً إلى المؤلف الأول للنص، يثيره كي يباشر الحكي ويشكل نصه السردي. نلحظ ذلك في مجموعة من النصوص، كالبخلاء مثلاً فالجاحظ يتلقى رغبة خارجية في أن يكتب عن البخلاء، نجد ذلك في مقدمة الكتاب: "ذكرت ـ حفظك الله ـ أنك قرأت كتابي في تصنيف حيل لصوص النهار، وفي تفصيل حيل سراق الليل (...) وقلت: أذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء"(19). ويأتي نص الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ـ كذلك، استجابة من المؤلف لرغبة أبي الوفاء المهندس كي يصف له مجالس الوزير بن سعدان، الذي كان التوحيدي يسامره فهو يقول: "قد فهمت أيها الشيخ ـ حفظ الله روحك (...) جميع ما قلته لي بالأمس فهماً بليغاً ووعيته وعياً تاماً (...) وأنا أعيده ههنا بالقلم وأرسمه بالخط وأقيده باللفظ حتى يكون اعترافي به أرسى وأثبت (...) وحكمك به لي وعلي أمضى وأنفذ"(20). وليست رسالة الغفران لأبي العلاء المعري في آخر الأمر إلا استجابة لرغبة ابن القارح في سماع تعقيب المعري الذي كان رده على شكل نص سردي متخيل في الجزء المخصص للرحلة.

أما الطلب الداخلي: فيكون تحفيزاً من طرف متلق للسارد كي يباشر العملية السردية. ويختص الطلب الداخلي بأنه يتموقع ضمن البنية السردية للنص، بخلاف الطلب الخارجي الذي يكون مفارقاً للعملية السردية، فهو فعل يتم قبل عملية الكتابة والتأليف.

يحظى الطلب الداخلي بهيمنة داخل نصوص سردية عدة. يمكن اعتبار نص "ألف ليلة وليلة" استجابة لرغبة شهريار لسماع ما تحكي شهرزاد، وإن لم يتم الطلب بصيغة واضحة، ومع ذلك فإننا نعثر على صيغة طلبية داخلية مثل: "قالت دنيازاد لأختها شهرزاد أتمي لنا حديثك" (21)، الأمر نفسه يتكرر في نص كليلة ودمنة إذ يطلب دبشليم باستمرار من بيدبا أن يحكي له محدداً له إطار الحكي والعبرة منه، ففي باب: "الأسد والثور" على سبيل المثال يأتي الكلام: "قال

دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف وهو رأس البراهمة، اضرب لي مثلاً لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال حتى يحملها على العداوة والبغضاء"(22)، وهكذا تتكرر هذه الصيغة الطلبية عبر المسار السردي للنص.

إذاً "فهناك قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صيغة الأمر والمتلقي في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي"(23). فثمة مشروعية للتساؤل حول تواجد الطلب السردي في معظم النصوص السردية العربية، إلى ما يحيل ذلك؟

في قراءتنا لبنية الإبداع العربي وموقعه ضمن الثقافة العربية تبين لنا أن العملية الإبداعية لم تنفصل عن البنية السياسية والدينية، فثمة ترابط ملحوظ بين البنيتين، هناك سلطة ما سواء سياسية أو دينية توجه حركة الإبداع وتحدد مساره، فبفعل وجود سلطة تسعى إلى الحفاظ على ثبات مؤسساتها، وتنزع نزوعاً شمولياً إلى تكريس أديولوجيتها ورؤيتها للعالم تعاضدها في ذلك سلطة دينية ذات توجه دوغمائي ـ سكولاستيكي ـ، يركن لهيمنة النصوص الدينية دون تكلف فعل التأويل والنظر، في ظل سلطة بهذه المواصفات، يجد الإبداع العربي نفسه في أزمة حادة؛ إن كل حركة للتحديث والتجديد لا بد أن يكون لها مقابل. يجب استشارة السلطة قبل كل حركة أو محاولة.

ضمن هذا الإطار يمكن قراءة الخصوصية الطلبية في السرد العربي، إنها تؤول في آخر المطاف إلى سلطة الواقع الثقافي، وهيمنة الأجهزة الدينية والسياسية والمعوقات الأيديولوجية، فيكون تحدي هذه الأجهزة والسلطات بواسطة فعل السرد الذي يستحيل ـ في آخر الأمر ـ إلى محاولة لتدجين السلطة العليا وإرغامها على الرضوخ لسلطة المثقف عبر آليات التحايل السردي.

إن "الكتابة تتم تنفيذاً لطلب من سلطة وسواء أكان هذا الطلب فعلياً أم لا، فالمهم أن الكتاب يتوجه في النهاية إلى هذه السلطة على شكل إهداء. الكتاب يؤول في النهاية إلى مكتبة السلطة"(24). ثمة إذاً جدلية سلطوية؛ جهاز سلطوي سياسي ـ ديني ـ اجتماعي يمارس قمعه وإقصاءه لكل حركة تحديث إبداعي، تتجلى سلطة هذا الجهاز إبداعياً عبر صيغة الطلب السردي كفعل رضوخ مظهري، ولكن ثمة شيء مستور، يتمظهر من خلال التحايلات السردية، إنه فعل المقاومة والتصدي لهذه السلطة عبر الإعلاء من سلطة الكتابة والإبداع السردي.

وليس مجاناً أن تدور فعاليات النصوص السردية العربية في نمط ثنائي: السارد مثقف، ومتلق صاحب سلطة، القراءة العابرة توحي برضوخ الثقافي للسياسي، لاسيما عندما يلبي السادر المثقف أوامر المتلقي المتسلط فيباشر الحكي، غير أن القراءة المتقصية تكشف عن صراع مستديم، ثبت من خلاله الفعالية الثقافية أنها قادرة على تدجين الفعل السلطوي ودفعه إلى التخلي عن شروره. ألم تستطع شهرزاد ترويض السلوك الوحشي لشهريار؟ ألم يتعمد بيدبا سرد حكايات اليافعين وبسطاء العقل والتفكير وكأنه يحشر دبشليم ضمن هذه الزمرة؟ ألم يثبت أبو حيان التوحيدي للوزير ابن سعدان أن السلطة في حاجة إلى الفعل الثقافي والمعرفي؟...

ضمن هذه الجدلية ـ فقط ـ يجب قراءة الخصوصية الطلبية في النصوص السردية العربية.

2 ـ السرد العربي ذو نظام إسنادي:

تحتفي معظم النصوص السردية العربية بمقدمة إسنادية، تحرص على ثباتها طيلة المسار السردي للنص. وتتنوع الصيغ الإسنادية من نص إلى آخر، وأحياناً داخل النص الواحد. إذ نعثر على صيغة: "بلغني أيها الملك السعيد" في "ألف ليلة وليلة"، و"زعموا" في "كليلة ودمنة"، "وحدثنا عيسى بن هشام" (وهذه هي الصيغة الغالبة) في مقامات الهمداني، وصيغ إسنادية متعددة في البخلاء...

ما الذي يؤديه الإسناد في البنية السردية للنص؟

يبدو أن الإسناد آلية سردية، يحرص المؤلف على توافرها في النص استجابة لنزوع ثقافي عربي يؤثر الصدق والواقعية، "فالخبر لا يعرف به إلا إذا، كان الذي يبلغه معروفاً بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب"(25). فهاجس الإسناد الأساس هو الإقناع بصدق الكلام وحقيقة الحدث.

تقول شهرزاد: "بلغني"، لا تحيل هذه الصيغة على تواصل شفاهي فقط، فأن يبلغك شيء، يعني أنه وصل إليك إما مشافهة، وإما كتابة، وإما بطرق أخرى مختلفة. ويبدو أن معنى التواصل الكتابي هو الأرجح، لاسيما إذا علمنا أن شهرزاد "قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين"(26)، وأنها من ناحية أخرى ابنة وزير، كل ذلك يجعل من الفعل "بلغني" ذا حضور مميز، إنها تسند سرودها إلى مصدر موثوق وذي هيمنة وسلطة، إنها بذلك "تمتلك امتيازات عديدة لتحقيق ما تريد وتكون متنفذة، ولهذا لا يعصو عليها شيء، وهي ناضجة متجاوزة مرحلة البلوغ: إنها تمتلك إمكانات البلاغة (الفصاحة) وتكون قادرة على لفت الأنظار وبوسعها الوصول إلى مرامها اعتماداً على محصولها الثقافي المتنوع"(27)، ومعرفته الواسعة.

"بلغني" إذاً، فضاء إسنادي تتنفس شهرزاد من خلاله سلطة تمكنها من ترويض الجبروت الشهرياري، بوضعه في مجاله المناسب، مجال الممارسة السلطوية الموهومة، المنبثة من كل وعي معرفي، وليست "بلغني" في آخر المطاف سوى "محاولة لإضفاء المصداقية على ما امتلكته من معارف شتى: تواريخ، سير لأناس متخلفين في مشاربهم، قصص، حيث يتحول كل شيء إلى عنصر قصصي ليؤدي البلاغ مهمته وتكون البلاغة نافذة"(28) وذات قدرة على تغيير الآخر وتوجيهه.

عبر الفعل "بلغني" المسند إلى الماضي، استطاعت شهرزاد أن تجلب المصداقية لما تحكيه، وتحرز على سلطة الثقافة والسرد، وعبر هذه الصيغة الإسنادية، تمكنت من تقويض السلطة الموهومة لشهريار "وذلك عندما أحالته إلى مجرد مستمع، ووضعته في جدوده الطبيعية، حيث جردته من كل قوة حين جعلت وظيفته إنصاتية فقط" (29)، وظيفة تلقي الأخبار لا أكثر.

في "كليلة ودمنة" ترد الصيغة التالية: "زعموا" يكررها بيدبا طيلة المسار السردي للنص. لا شك أن "بيدبا" قد اخترع تلك الحكايات لدبشليم الملك، ومع ذلك فإنه يسندها إلى آخرين عبر الفعل "زعموا" المسند إلى ضمير الجمع إمعاناً في تحقيق المصداقية، لان الخبر المتواتر جماعياً يكون أقوى تأثيراً وواقعية من الخبر الأحادي . ليست الإشكالية هنا. إنما الإشكال في: لماذا استعمل بيدبا الفعل "زعموا" ذا الصيغة التمريضية كما يقول أصحاب علم الحديث، ما دام يسعى هو الآخر إلى تأكيد سرده؟

سبق مع "ألف ليلة وليلة" أن تبين لنا أن الصيغة الإسنادية تحيل على سلطة من قبل السارد، سلطة السرد ذاته. أليس بيدبا هو الآخر يمارس عبر هذه الصيغة سلطة ما؟

مثلما وضعت شهرزاد شهريار في وضعه المناسب، فالأمر نفسه فعله بيدبا، عندما يستعمل صيغة "زعموا" المرتبطة بالحكي الخرافي، فكأنه يفترض أن دبشليم لا تسعفه معارفه وثقافته كي يتلقى الموثوق به، فهو في منظور بيدبا ضمن زمرة اليافعين وبسطاء العقل، وبالتالي فإن كل ما يتلقاه يجب أن يكون من قبيل الخرافي المنبت من كل بعد معرفي.

هكذا يضعنا النظام الإسنادي للسرود العربية . ومن خلال هذين النصين . أمام وظيفتين أساسيتين: تحقيق المصداقية الحكائية والتوثيق

السردي من ناحية، وممارسة السارد لسلطته على المتلقي، التي ليست في آخر الأمر إلا جدلية الثقافي والسياسي.

إن الراوي في النصوص السردية العربية مسكون بهاجس التوثيق الواقعي، إنه يستعمل كافة الصيغ الإسنادية: كحكى . روى . بلغ . حدّث . قال...كي "يمنح الشمول لحكايته ولخبره الذي ينقله حيث يدخل جماعة من المحكي لهم في زمرة المتلقين أو المشاركين له في التلقي"(30).

كيف يمكن تأطير النظام الإسنادي كآلية سردية ضمن الثقافة العربية؟

يجد نظام الإسناد في السرود العربية متنفسه في الثقافة العربية الدينية، ثقافة التوثيق والتصحيح والضبط، لقد كان علم الحديث علماً واسعاً مؤسساً بالدرجة الأولى على الضبط الإسنادي، فقد "عدّ السند في ظل المشافهة، السبيل الوحيد للتثبت من صحة انتساب الحديث إلى الرسول، لذا فقد اكتسب سمة دينية شأن الحديث، ومثلما عني بالمتن كونه يصدر عن الرسول، عني بالسند لأنه حامل له"(31)، حتى ليمكننا القول أن نظرية الإسناد استطاعت أن تؤطر الثقافة العربية داخل دوائر ومجالات مختلفة، لاسيما مع تنامي الحركة الفلسفية والكلامية والمنطقية التي عنت وبصورة مفرطة بآليات الضبط والتحرز، يعاضدها شعور ديني مدعم بأجهزة ومؤسسات رسمية تسهر كلها على إشاعة ثقافة الضبط والتحري والدقة لا كآليات لترسيخ الوعي بل كحصين أو "كقصر إيديولوجي" كما يذهب كلود ليفي شتراوس للاحتماء من تيار التحديث الصاعد.

3 . النص السردي العربي
نص يشتغل على آلية التضمين الحكائي:

تخضع كثير من النصوص السردية العربية إلى منطق التضمين السردي. فثمة حكاية إطارية تشكل محور النص العام وبؤرة العملية السردية، تتناسل منها عبر الخيط الحكائي مجموعة من الحكايات "تتكون ضمن هذا الإطار وتتفرع هذه القصص إلى عشرات أخرى غيرها بصورة عنقود من الحكايات القصيرة التي يغذيها ذلك الإطار"(32). نلحظ ذلك بوضوح في نص ألف ليلة وليلة، حيث تتوالد الحكايات وتتناسل باستمرار مشكلة بنية سردية متداخلة، إذ كل حكاية تسلمك إلى حكاية أخرى، "فمنطق السرد، أو بالأحرى منطق الوحدة البنوية في العمل كله يقوم على الجدل العميق بين القصة الإطار (قصة شهريار الملك مع النساء ومحاولة شهرزاد استخدام القص لتدرأ به عن نفسها الموت) والقصص العديدة التي تسردها شهرزاد في لياليها الألف" (33).

تستند آلية التضمين السردي في ليالي شهرزاد على مرجع خرافي، إذ إن الحكاية الخرافية عادة ما تشتغل على فعالية سردية تسمح " باندراج أفعال قصصية ثانوية في سيادتها، تتوالد باستمرار وتغذي الإمكانات السردية للحكاية الإطار التي هي بمثابة الحكاية الأم التي تمد الحكاية الثانوية بأسباب الحياة والبقاء"(34) والتوالد المستمر.

يأخذ فعل التضمين الحكائي في ليالي شهرزاد بعداً سردياً استراتيجياً، إنه يسمح ببقاء الفعالية السردية في أوج خصوبتها، كما يكشف عن قدرة الراوي الأول (شهرزاد) على التحكم الكبير في مسار الخيط السردي، من أجل الإبقاء على فعالية الحياة. هنا يأخذ التضمين الحكائي شكل المراوغة السردية. إن شهرزاد تعاني أزمة سلطة موهومة يمارسها النزق الشهرياري، وعليها أن تتحايل وتراوغ من أجل افتكاك الحياة من سلطة تمتهن حرفة القتل والتدجين، "إن السرد مرتبط بالحيلة ويلجأ إليه من يكون في موقف من لا يستطيع بسط حاجته مباشرة، فيستعين باللف والدوران، ويحيد عن الطريق السوي ليسلك طريقاً ملتوياً"(35) طريق الإيهام، إيهام المتلقي بأن ما سيأتي

سيكون أعجب وأغرب، وبذلك تعطي مشروعية لحيلة التضمين والتناسل السردي.

يشكل فعل التضمين الحكائي في نص كليلة ودمنة شبه بنية ثابتة، إذ لا تخلو قصة من تواجد حكاية إطار تتفرع عنها حكاية أخرى أو أكثر ليعود المسار السردي في الأخير إلى نقطة الحكاية الأم، لأجل دعم فعالية الحكي يلجأ بيدبا إلى إقحام حكايات أخرى، لكن ضمن استراتيجية سردية، يأخذ فعل التشويق والإبهار فيها شكلاً ثابتاً ودائماً.

لا ينتقل بيدبا من الحكاية الإطار إلى حكايات أخرى دون تحفيز المتلقي، ووضعه في موقع التأهب والرغبة والفضول: "ومن فعل كذا وكذا سيكون مصيره مثل...." تأتي هذه الصيغة باستمرار كآلية تحفيزية لتؤدي فعل الوظيفة الانتباهية. فيكون رد فعل المتلقي مباشرة: "وكيف كان هذا؟ يبدو أن المسار السردي الذي رسمه بيدبا يطمح إلى الوصول إلى هذا التساؤل ليكون فعل التوالد السردي فعلاً مشروعاً، لأن المتلقي يرغب في ذلك، إذ "يحرص بيدبا على أن تتكون عند دبشليم رغبة في السرد وذلك حتى يضمن متابعة يقظة ومتحمسة، ويجعل المتلقي يشارك في العملية السردية"(36).

هكذا يأتي فعل التضمين الحكائي في كليلة ودمنة مؤطراً استراتيجياً بحيث تسهم فيه فعالية السرد وفعالية التلقي على حد سواء، كيف يمكن موقعه التضمين الحكائي كآلية سردية ضمن بنية الثقافة؟

لا شك أن بنية التنوع السردي والاحتفاء بزخم من المكونات التركيبية للنص من خلال تجنيد كم حكائي ضخم داخل الإطار السردي الواحد، يجد مرجعه داخل الطبيعة التأسيسية لكثير من النصوص السردية غير العربية مثل "الأسفار الخمسة الهندية" أو البانتشاتانترا Panchatantra، وكذا الأوديسا والإلياذة اليونانيتين. "فثمة مجموعة من العلاقات التكوينية التي تربط ألف ليلة وليلة بمثيلاتها من النصوص المشابهة في الثقافات المختلفة (...) حيث يقع العملان (ليالي شهرزاد والبانتشانانترا) ضمن إطار بنية واحدة تقيم حواراً بين القصة الإطار والقصص الكثيرة المروية داخل هذا الإطار السردي"(37)، غير أن بنية التنوع السردي في ألف ليلة وليلة تأخذ شكلاً مكثفاً ومتداخلاً كون النص الهندي يشتغل على أفق الوعظ والنصح في حين تشتغل الليالي على أفق الحياة نفسها، ذلك أن مهمة شهرزاد هي افتكاك الحياة من قبضة شهريار من خلال "إغراق الملك في بحر حكاياتها حتى تضمن استمرار حياتها بدل الخروج به من بحر الحكايات إلى بر الحكم والمواعظ" (38) والإرشاد.

إن آلية التضمين الحكائي وإن كانت تجد مرجعها الأساس في بنية الثقافات الأجنبية، إلا أنها تأخذ شكلاً عربياً من خلال التحامها بمنطق الجدل الصوفي الذي يرى الوحدة في التنوع، والائتلاف في الاختلاف، إنها الوحدة الوجودية التي أصل لها محيي الدين بن عربي "تلك التي تتخلل العالم بأكمله فيضاً عن فيض فيأتي ذلك الفيض فاعلاً لكل شيء، يلبس في كل آن صورة جديدة لا نهاية لخلعه إياها في العالم فلا يمل من خلع الصور عن نفسه لتتمثل في أشكال وصور جديدة أخرى إلى ما لا نهاية(39).

هذا الفيض الوجودي المتعدد، والذي يؤول في آخر المطاف إلى وحدة كلية منسجمة في وحدة الوجود، يقابلها فيض سردي متنوع في ألف ليلة وليلة خصوصاً، ليشكل البناء السردي المتداخل والمتعدد والمكثف حكائياً، بنية واحدة مترابطة ومنسجمة هي بنية النص السردي في حد ذاته، ونجد مشروعية الربط بين التضمين الحكائي في ليالي شهرزاد وفكرة الوحدة في التنوع والاختلاف كما حددها الفكر الصوفي، في أن نص الليالي في حد ذاته ذو إشكالية وجودية، إنها إشكالية افتكاك الحياة من براثن الموت.

4 . *النزعة الغرائبية في النص السردي العربي:*

تنزع كثير من السرود العربية نزوعاً غرائبياً، عجيباً، حيث "تتعمد مفارقة الواقع والارتحال إلى مناطق خيالية لم تعرفها الخبرة الإنسانية(40) فتغدو بذلك فضاء يعج بالأسرار والطلاسم والأشياء المفارقة للواقع، نعثر على هذه الخصوصيات العجائبية بصورة مكثفة في نص الليالي، وبصورة أقل حدة في رسالة الغفران للمعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ينهض الأدب الغرائبي Littérature fontastique عند تودورف "على ثلاثة شروط هي الحدث الخارق والمفارق للمعقول، حيرة القارئ وتردد البطل أو شخصية داخل النص العجيب"(41) ومع ذلك فإن تودوروف لا يولي هذه الشروط الثلاثة الأهمية نفسها فهو يرى" "أن هذه الشروط الثلاثة لها نفس القيمة فالأول الأحداث اللامعقولة والثالث . التردد في التأويل . يمثلان حقا الجنس"(42) إذ قد يكون النص عجيباً دون أن نعثر على بطل في مجال حيرة، بل قد يتصرف بكل تلقائية وطبيعية ومن هنا تكتسي الفاعلية التأويلية في الأدب العجائبي مكانة متميزة، ففعل القراءة هو وحده الذي يمكن أن يموقع النص في إطاره الخاص انطلاقاً من آليات التأويل.

ينطوي نص الليالي على مخزون عجائبي متميز، يغدو النص من خلاله فضاء للمفارقة والصراع الذي تخوضه كائنات فوق طبيعية، إن كل حكاية تروى لا بد أن تنطوي على شيء من السحر والغرابة بصورة تدعو إلى التحفيز وتبرير العملية السردية التي تمارسها شهرزاد وسلسلة الرواة التي تديرها، "لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروي"(43)، من هنا يأخذ التباعد الزماني (كان في قديم الزمان) والتباعد المكاني (حين ينتقل البطل إلى أرض بعيدة) شكل التبرير للغرائبية، إن شهرزاد تضع المتلقي منذ البدء أمام فضاء مفارق للواقع، ولكنها تثير الحساسية التأويلية للقارئ التي راهن عليها تودروف حين عدها من مقومات الأدب العجائبي.

تتبنى غرائبية النص في "ألف ليلة وليلة" على الانتشار الواسع لمخزون الأسرار والطلاسم والمحرومات بصورة شديدة الوظيفية تحفز العملية السردية لأجل الكشف عن الأسرار وخرق الفضاءات المحرمة "فالأبواب الموصدة والغرف المغلقة والطلاسم والخواتم كلها تطالب المتجول والطارئ والدخيل والزائر بالامتناع عن السؤال أو اللمس، فكل سؤال شروع في احتراق وكل لمس شروع فعلي بالتجاوز"(44) إنه فضاء للفتنة والتساؤل والحيرة.

هكذا يغدو الفضاء الغرائبي في "ألف ليلة وليلة" فضاء لتدجين السلطة الموهومة لشهريار، إن الفعالية السردية لشهرزاد تسعى إلى أن "تعيد المثل والمفاهيم والصور والألوان والأذواق إلى بدائية المعنى، فيستعيد الإنسان عراءه الأول"(45) ووضعه البدائي، فيدرك أن سلطة القمع والمنع سلطة مصطنعة يمكن أن تخرق في كل لحظة، مثلما تمكنت شخصيات بسيطة في الحكايات العجيبة من خرق حواجز المنع والمحرم والمغلق، وكشفت عن الأسرار، وتحدت سلطة الأشياء المحرمة.

ضمن فضاء الغرابة تأتي "رسالة الغفران" للمعري نصاً مشحوناً بزخم عجائبي بيد أنه لا يرقى إلى مستوى التوظيف الجمالي المكثف في نص الليالي، ينسج المعري رحلة سردية متخيلة، تقود ابن القارح إلى فضاء مكاني مفارق ومشحون بكل الدلالات الأسطورية والرمزية، إنه فضاء الجنة والنار "فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل . إن شاء الله . بذلك الثناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط (...) وتجري في أصول ذلك الشجر، أنها تختلج من ماء الحيوان يمدها في كل مكان، من شرب منها النغبة فلا موت..."(46) عبر رسالة الغفران ينقل المعري الفعالية السردية من مجال الانغلاق الواقعي إلى مجال الرحابة العلوية، تغدو "مدينة

السماء" فضاء اللامعقول والغرائبي والغيبي يتنفسه متلق واقعي يسكن حضرة المدينة الأرضية وهنا تكمن المفارقة.

على منوال "رسالة الغفران" ينسج ابن شهيد نصاً متخيلاً يسميه "رسالة التوابع والزوابع"، وإذا كانت رحلة "الغفران" تقود ابن القارح إلى مدينة السماء فإن رحلة "التوابع" تقود البطل إلى وادي الجن بواسطة كائن من الجن اسمه زهير بن نمير، يصطحب البطل إلى هذا المكان المفارق ويتكفل بمهمة تعريفه بتفاصيله، "ولو كنت أبا بكر متى أرتج علي، أو انقطع بي مسلك أو خانني أسلوب أشد الأبيات فيمثل لي صاحبي (زهير بن نمير الجني) فأسير إلى ما أرغب وأدرك بقريحتي ما أطلب"(47).

لا شك أن الفضاء الغرائبي "للغفران" و"التوابع" قد أوقع بطلهما في مصاف البطل الخرافي، ذلك الذي يعيش "حلماً متواصلاً ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به فيرحل إلى أمكنة بعيدة ويعيش في أمكنة نائية ويبحر في بحار مجهولة (...) ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه"(48) هكذا تخرق البنية السردية لهذين النصين صيغ الجمعي والمتعارف، لتؤسس لنظام سردي مفارق وعجيب، لكنه في الوقت نفسه يبني على هموم بشرية وواقعية، إذ أنه يستند في أساسه إلى أسئلة معرفية فرضتها كينونة الواقع وزخمه بصورة تجعل إشكالات المدينة الأنية (مدينة الأرض) وآفاق الحضرة العلوية (مدينة السماء) يدخل كلاهما في جدل يختزل سؤال الوجود الأول، سؤال الإنسان الأزلي.

ما هو الأساس الثقافي الذي استندت إليه الخصوصية الغرائبية للسرد العربي؟.

يمكن التأسيس للبعد الغرائبي للسرد العربي من خلال الفضاء الديني الذي صاغه النص القرآني بشكل خاص بما أضفاه على الثقافة العربية من آفاق العجائبية والغيب وخصوصيات الارتحال إلى عوالم الأخرى ومفارقة الواقع، وقد كان الباحث الروسي فلاديمير بروب في تقصيه للأبعاد الثقافية للحكاية الروسية العجيبة قد أشار إلى أهمية الأفق الديني في صياغة هذه الحكايات حينما قال: "يجب اعتبار الحكاية تدخل في علاقة مع مكانها ومع الوضعية التي خلقت فيها وتعيش فيها، هنا تكون الحياة العملية والدين بالمعنى الواسع للكلمة أهمية كبيرة"(49).

لقد تشكلت عقلية الغرابة والغيب والمفارقة في الثقافة العربية من خلال التأسيس الديني لها، بيد أنها تجد مرجعيتها الثقافية في ما قبل نزول الوحي، إذ إن ظاهرة الكهانة وارتباط الطاقة الشعرية بعالم الجن كان أمراً متداولاً في الثقافة العربية في ما قبل الإسلام، فقد تصور العرب الجن تعيش في تنظيم قبلي هي الأخرى في واد سموه "وادي عبقر" وادي الإلهام الشعري والخيال الإبداعي "ولأن عالم الجن وعالم البشر عالمان متجاوران فقد تصور العرب إمكانية الاتصال بين البشر والجن"(50) لتغدو هذه الفكرة الأساس المرجعي للموروث الديني عند العرب، فقد كان ارتباط ظاهرتي الشعر والكهانة بالجن في العقل العربي وما ارتبط بهما من اعتقاد العربي بإمكانية الاتصال بين البشر والجن هو الأساس الثقافي لظاهرة الوحي"(51) ذلك أن النص القرآني لم يكن نصاً مبتور العلاقة بالجذور الثقافية للمجتمع العربي، بل كان تأسيساً على خصوصيات هذه الثقافة ومتموقعاً داخل بنيتها الكلية وإن كان نسيج كينونته النصية الخاصة من خلال آلياته اللغوية المتميزة، ورؤيته الجديدة للعالم والأشياء.

هكذا استند البعد الغرائبي للسرد العربي على مخزون ثقافي يمتد حتى ما قبل اندراج الوحي القرآني في سياق المجتمع العربي وتاريخه، لكن النص القرآني قد أصل هذه الثقافة وأعطاها بعداً متميزاً من خلال تشكيلها وفق منظوره الخاص وإدراجها ضمن سياق المفهوم الخلاصي الذي بشر به.

5 . النص السردي العربي نص يشتغل على آلية المفارقة:

يمكن التأسيس لإشكالية المفارقة بين النص السردي العربي، من خلال اشتغال كثير من النصوص على أفق الفضاء الساخر، لكن ينبغي التحرز من كل مقاربة، تأخذ هذا الفضاء في بعده التسطحي البراني "المبتور من كل رؤية معرفية تأخذ في اعتبارها قدرة الفضاء الساخر على الانطواء على تناقضاته، بصورة يغدو كياناً إشكالياً.

أعني بالمفارقة، قدرة النص على احتواء المتناقضات، ليغدو من خلالها حيزاً درامياً، تتنفس مكوناته الخصوصية الإشكالية، يطرح ظاهراً ويخفي مستوراً، يقول متعارفاً ويبطن مضموراً، نص يمارس لعبة البوح والسكوت بصورة تحفز المخزون الدلالي المنطوي عليه.

تتمظهر المفارقة في مستويات متباينة "فقد تكون سلاحاً للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق عما وراءه من هزيمة الإنسان" وربما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعي وقلبته رأساً على عقب(52) تكشف عما يحاصره من تناقضات وصراعات.

ضمن هذه الأفق تشغل كثير من النصوص السردية العربية، نصوص تظهر مظهراً ساخراً وتبطن حقائق درامية إشكالية، ويكبر السؤال حينما نجد معظم المقاربات الفكرية والسردية لهذه النصوص تؤسس لنفسها من خلال الأفق الأول أعني الفضاء المظهري للسخرية.

كان الجاحظ يمارس وعياً متميزاً في بنية الإبداع الأدبي العربي لقد مكنته قدراته المعرفية والفكرية من إنضاج فعالية الفعل السردي في كتاب البخلاء، السرد في منظوره يرفض أن يكون أداة لنكتة متبذلة، وسخرية مفضوحة، إنه بخلاف ذلك وعي بالوجود وإشكاليات الإنسان وهمومه وتساؤلاته، السرد في مفهوم الجاحظ يضعك في مفرق التأمل والسؤال، يقول في مقدمته البخلاء: ".... وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو منه إذا مللت الجد، وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع، ومحمود المغبة.."(53) دعوة للبكاء ظاهراً، ولكنها دعوة لمشاركة شخوص النص في آلامها وهمومها، إن الجاحظ يزعم أنه بقدر ما يسليك فإنه يفضحك ويضعك في مواجهة تهافتك وهشاشة ذاتك يضعك أمام إشكالاتك الواقعية والوجودية، يجب أن تعيش هذه الإشكالات كي تتمكن من الانخراط في اللعبة السردية.

يبدو أن "صانع المفارقة يعيش على الدوام حالة من عدم الثقة وهي حالة تبدأ من خارج الذات، ثم لا تلبث أن تنتقل إلى داخل الذات فتهزها هزاً وعندئذ تصبح الذات مهددة بالتشيؤ إثر إحساس بنقص شديد في حريتها(54) مما يجعلها عرضة لتلاعبات الواقع والوجود.

إن الإحساس بالتهديد وانعدام الثقة وهشاشة الذات أمام حجم الواقع الكثيف، هو ما يعيشه شخوص "البخلاء" إن ممارسة البخل في هذه الحالة تغدو سلوكاً انتقامياً من واقع يشيئ الإنسان ويحيله إلى لعبة في يد قوانين القمع والتسلط، وهو الإحساس نفسه الذي يعيش أبطال المقامة ممثلين في شخص أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني يمارس هذا البطل السخرية عبر الفضاء السردي للنص بكامله، ومن خلالها يكشف عن "بطل إشكالي" كما يقول لوكاتش بطل مسكون بهموم الواقع وإشكالاته واقع لم يقدم له ما يطمئن إليه، لذلك فإنه يواجهه بالحيلة والمراوغة واللامبالاة أحياناً.

ويغدو صراعه مع ضحاياه في حقيقة الأمر "صراعاً بين البطل الفرد فوق هذه الأرض"(55).

هكذا يحاول أبو الفتح الإسكندري أن يمتلك كافة آليات التمويه والمراوغة من أجل افتضاض سماكة الواقع وكثافته وهكذا يعثر عليه الراوي في كل مرة متنكراً بزي ما أو منتحلاً شخصية معينة في أجواء تثير الضحك والسخرية، لكنها الأجواء التي لا تلبث أن تنطق

بالحكمة وتقول بوضوح عراء الإنسان وقبحه، هذا القبح الذي لا بد أن يواجه بقبح مثله، قبح التمويه والمراوغة.

في المقامة الثانية (المقاومة الأزدية) يرسم أبو الفتح الإسكندري هذه الاستراتيجية، وكأنه يحاول التأسيس لإشكالية المفارقة منذ بدء الفعالية السردية لتكون الدافع وراء مسار التحولات في النص.

يقول أبو الفتح:

فقض العمر تشبيهاً على الناس وتمويها

أرى الأيام لا تبقى على حال فأحكيها

فيوماً شرها في ويوماً شرتي فيها

وبهذا يغدو التمويه عند البطل استراتيجية لمقاومة سلطة الواقع، ومثلما ينطوي التمويه على ظهر وباطن كذلك ينطوي البطل على إحساس عنيف بالمفارقة فهو يعيش تفاصيل الواقع مظهرياً ولكنه يخفي إحساساً بوجوب تقويض أركانه ونسف أسسه.

هكذا تتحدد خصوصية المفارقة في السرد العربي إنها تلتحم بفضاء السخرية، لا لتقبع في ابتذاله وهشاشته، بل لتؤسس من خلال رؤية جدية يدعمها حس درامي مفجع يغدو البطل من خلالها الجلاد والضحية في الآن، وتكون السخرية في حد ذاتها إشكالية "تخفي أزمة وألماً" والضحك يبطن مأساة ومرارة، والامتناع ينتهي إلى نقد وفضح"(56) وتعريه لسلطة القمع والتحريم، هذه السلطة التي كانت . ولازالت . ذات حضور متميز في بنية الثقافة العربية، وفي وعي الإنسان العربي.



هوامش

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب (بدون تاريخ)، ص73.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، دار توبقال للنشر، 1987، ص239

(3) نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص75.

(4) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء1990، ص108.

(5) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، ط1، دار توبقال للنشر 1988، الدار البيضاء، المغرب، ص80.

(6) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص143.

(7) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص17.

(8) مجموع رسائل الجاحظ وتقديم وتعليق د. محمد طه الجاحري دار النهضة العربية 1983 بيروت ص17.

(9) أدونيس صدمة الحداثة دار العودة بيروت 1983، ص307.

(10) محمد أركون، الفكر الإسلامي، (نقد واجتهاد) ترجمة اشم صالح المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993 ص141.

(11) عبد الله إبراهيم السردية العربية، ص51.

(12) زينب العسال، الموقف من القصص، مجلة القصة، عدد 81 يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1995، ص102.

(13) المرجع نفسه، ص97.

(14) ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، مجلة فصول، مجلد 13، خريف 1994، ص77

(15) محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، حققه وقدم له مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص558.

(16) أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، 1989، ص292 (ج2).
(17) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص85، نقلاً عن ابن النديم، الفهرست.
(18) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت . الدار البيضاء، آب 1992، ص149.
(19) الجاحظ، البخلاء، تحقيق وتعليق: طه الحاجري، ط4، دار المعارف بمصدر (بدون تاريخ)، ص57.
(20) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج1، موفم للنشر 1989، ص25/24.
(21) ألف ليلة وليلة، موفم للنشر 1988، ص10.
(22) عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، موفم للنشر 1993، ص77.
(23) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص49.
(24) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، 1988، ط1، ص74.
(25) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص51.
(26) ألف ليلة وليلة، ص7.
(27) إبراهيم، بلغني أيها الملك السعيد: القول والتأويل: احذروا بلاغة شهرزاد، مجلة كتابات معاصرة، مجلد 6، عدد 22، آب . أيلول 1994، ص96.
(28) المرجع نفسه، ص98.
(29) المرجع نفسه، ص69.
(30) مصطفى الضبع، الاستهلال السردي في المقامة، مجلة القصة، عدد (81)، يوليو . أغسطس . سبتمبر 1995، ص108.
(31) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص43.
(32) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص58.
(33) صبري حافظ، جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، مجلة فصول، مجلد 13، عدد 2، صيف 1994، ص23
(34) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص97.
(35) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص73.
(36) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص33.
(37) صبري حافظ، المرجع السابق، ص21.
(38) نفس المرجع، ص22.
(39) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، موفم للنشر 1990 ص.. مقدمة الكتاب بقلم أنطوان الموصلي.
(40) صبري حافظ، المرجع السابق، ص20.
(41) كمال لعزابو، الفن في رسالة الغفران دراسة في فن الكتابة والخيال والسخرية ط1 دار الميزان للنشر والتوزيع تونس 1994 ص71.
(42) المرجع نفسه، ص71.
Todorov introduction a la literature fontastique
(43) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، ص50.
(44) محسن جاسم الموسوي، تقديم مجتمع ألف ليلة وليلة، مجلة الحياة الثقافية وزارة الثقافة . تونس . عدد مزدوج 68/67، 1994 ص96/95.
(45) مصطفى الكيلاني، الجسد في حكاية ألف ليلة وليلة مجلة الفكر العربي المعاصر، أيار، حزيران، 1990، ص96.
(46) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، موفم للنشر 1983، ص05.
(47) ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، المنشورات للإنتاج والتوزيع، تونس (بدون تاريخ ورقم الطبعة) ص34.
(48) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص119.
(49) Roman Jokobson et auter théorie de la littéeature textes des formalistes russes traduit par todorov 1965 p238
(50) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، (دراسة في علوم القرآن) المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1994، ص33.
(51) المرجع نفسه، ص34.
(52) نبيلة إبراهيم، فن القص، ص198.
(53) الجاحظ، البخلاء، ص5.
(54) نبيلة إبراهيم، فن القص، ص207.
(55) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ص09.

(55) كمال لعزابو، الفن في رسالة الغفران، ص112.

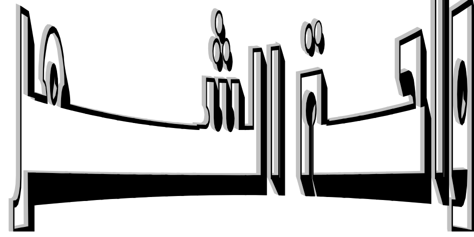


صدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العـرب

شعر الحداثة

دراسة .... عبد العزيز إبراهيم



نجمةُ الصحراء...

شعر: مَعَد الجبوري– العراق

منذُ ضَيَّعْتُ طريقي،

لحقولِ القمحِ،

ضاعَتْ

ربما يعرفُها البدُو الذين ابتعدوا،

عن طائر مُشْتَعِلٍ،

يقفو خُطاها..

ها أنا،

أرتَدُّ للطفل الذي غَادَرني،

ذات مُجافاةٍ لأسرابِ القَطَا،

والبدوُ يمضونَ بعيداً،

فَلأكُنْ،

لو فَسَحُوا لي ،

حَمَلاً يثغو على آثارِهِمْ،

عَلِّي أرَاها..

* * *

ما اسمُها؟

لو لَمْ تَكُنْ مِن قَبْلُ،

تَأبَى أن تُسَمَّى،

لنَقَشْتُ الآن بالوردِ،

على كُلِّ الينابيعِ،

اسْمَها..

وجهُهُا القَمْحيُّ،

سُلطانُ البراري

فَمُها المعْقودُ كالتمْرَةِ،

والموشومُ بالنِيلِيِّ،

ظِلٌّ لالتقاءِ الأفق بالأرضِ،

وعيناها فَضَاءٌ للزرازير،

وغابٌ للمَهَا..

سأسميها،

وقد أَسْرَيتُ ليلاً،

نجمةَ الصحراء،

عَلّي أنفضُ العُتْمَةَ،

عن وجهي،

إذا فاضَ سَنَاها...

* * *

ها أنا،

والبدوُ يمضونَ بعيداً،

أتَشَظّى وَلَها..

لَكَأَنَّ الأرضَ، كُلَّ الأرض،

مازالَتْ بعيني بُرُعماً،

لم يَتَفَتَّحْ بَعْدُ،

وهيَ الماء،

ينسابُ على صَلصَالِ قلبي،

بل هي الشمسُ التي

روحيَ دارَتْ حولَها..

لَكَأَنّي لم أزل أُصغي،

إلى صَلْصَلَةِ الدُّمْلُجِ والخلخال،

في المِعصَمِ والسَّاقِ،

وأنساقُ لَها..

ونِسَاءٌ بدويَّاتٌ،

أمامي يتهامَسْنَ:

"مَن الطافِحُ في البَرِّ،

من المجذوبُ هذا ؟!"

ثم يمضينَ بعيداً..

يا ظِباءَ البَرِّ، لا تبعُدْنَ عَنِّي،

عَلَّهَا تطلعُ من خُصْلَةِ ليلٍ،

رَفْرَفَتْ في وجهِ أحداكُنَّ،

أو تلمَعُ في قِرْطٍ،

على جِيدْ تَدَلَّى،

عَلَّها..

مَنْ تُرى يحملُ وَشْمِي،

لِتَراني،

وإلى وجهيَ تَمَدُّ يَدَاها؟

هاأنا،

أعدو.. وأعدو،

وهي تنأى..

وأنادي،

والصدى حولي ينادي:

لن تراها أبداً،

حتى ترى الطفلَ الذي غادرتَهُ،

ذات مَتَاهٍ،

فتوارى،

وتواريتُ،

فأَدْمَنْتُ المتاها..

* * *

نجمةُ الصحراءِ تخبو،

في ضبابِ التيهِ،

تغدو حُلُماً،

والطفلُ يغدو حُلُماً،

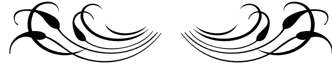
والبدوُ يمضونَ بعيداً،

.. ..

هل أراهُمْ،

هل أراهُ،

هل أَراها؟؟



بلاغة الهمّ الإنساني

شعر: عبد اللطيف محرز- سورية

استمعت إلى مناضل فلسطيني يقول: لن نرفع الراية البيضاء أبداً، فكل قماشنا الأبيض، قد فصّلناه، أكفاناً للشهداء من أطفالنا، فكانت هذه القصيدة:

عتّق الجمرَ في الضمير وأشعلْ من جراحٍ في جانحيكَ شروقا

واطعمنّ الأجيال من زهرة الحلم ومن شوكه العنيد رحيقا

واصفعنّ الطغاة، وقفة عزٍّ وتخيَّرْ، دم الشهيد طريقا

ليس إلاّهُ من يزعزع ليلاً ويدمّي أحشاءه، تمزيقا

ليرفَّ الوجود، فجراً نديّاً وصباحاً عذباً، وأُفقاً طليقا

* * *

لا تخفْ ظلمةً، تدجّت وجالت في مرايا عينيك همًّا عميقا

ذلّلِ الهمَّ، واعتصرْهُ سلافاً لأمانيك، واكتنزْه، بريقا

واتخذ صبوة الحياة شراعاً وتسلّق جناحها تحليقا

واحتضن حزنَها، صديقاً؛ وأكرمْ بقصيدٍ من الهموم صديقا

هو زاد المناضلين، ولولاهُ لَما كنت بالمعالي، خليقا

هو خبز المستضعفين، يغذّيهم طموحاً، وعزّةً، ووثوقا

في دم الهمّ، تنضج الهمّة الشمّاء درباً مناضلاً، لن يضيقا

تتلاقى الآلام، راعفة النبض زفيراً في قلبنا وشهيقا

ثمَّ تمتدّ بين بغداد والقدس صلاة وسطى، وعهداً وثيقا

تجمع الأرض والسماوات قوساً قُزَحيّاً، وتستطير بروقا

وتنادي أوجاع كلّ بني الدنيا جديداً من حزنها وعتيقا

لاجتماعٍ في ساحة المسجد الأقصى فباركْ لقاءها المرموقا

* * *

وتفور الدماء، نثراً وشعراً عاصفاً تارةً، وحيناً رقيقا

تتبارى، فصاحةً لا تجارى وتهزّ الوجدان كي يستفيقا

وتغنّي أوجاعها عبقريّاتٍ فتَنْدى، وتورق الموسيقا

أدهش الحاضرين طفل فلسطين فقد كان بارعاً، منطيقا

وقف الطفل فاتحاً جرحه الدامي بليغَ الرؤى، جريئاً، صَدوقا

وبدا وهو يرتدي عُرْيَ حقٍّ عربيٍّ، حلماً، وسيماً، أنيقا

حينما تورق الرجولة في الأطفال زنداً صلباً، ووعياً، سَبوقا

تستحمّ المنى بشهقة إصباحٍ وإن طال ليلها تشويقا

* * *

وأضاء الفداءُ، روحاً بتولاً وضميراً حراً، وقلباً خَفوقا

شرب الثائرون من جمرة الطفل ومن خمره، صَبوحاً، غَبوقا

سجدوا، خلفه، يصلّون إيماناً ويحيَوْن حلمه، تصديقا

ثمَّ ذابت آمالهم في معانيه وفي نبض جرحه تنسيقا

وحّد الصامدين جرحُ فلسطين جهاداً، ومنهجاً، وحقوقا

* * *

عشتُ مجد الآلام مؤتمراً حراً فريقٌ حرٌّ، يضمّ فريقا

رفَّ قلبي على جناح أغانيها بياناً، لا يعرف التزويقا

في صراع المصير، يلتهب القول دماً، في سبيل حقٍّ أُريقا

كل شعرٍ لا يستحم بجرحٍ يتلوّى لسانه تمليقا

فاغمس الحرف بالدماء ولا تطعم لخلجان سمعه تصفيقا
وامتشقْه صوناً لحرية الإنسان فكراً فجراً، ومجداً عريقا

* * *

لم يخفْ عمرنا سهامَ المآسي فقد اعتاد سهمها المرشوقا
فاعصفي يا رياح مجنونة القصد فلن يؤلم البَّلالُ غريقا
دمّري، في ربوعنا كلَّ شيءٍ واجعلي دورة الحياة حريقا
يأكل السيف نفسه حين يطغى ثمَّ يُرمى في النار شلواً مزيقا
نحن قوم، نستعذب الموت كي يبقى لنا حلمنا الوضيءُ ويوقى
رَحِمُ الشعب تستجيب اخضراراً لتدوم الحياة، غصناً وريقا
لا سبيلٌ لبؤس يأسٍ، ولا نخشى . وفي قلبنا السماوات . ضيقا
فالذي عاش، لا يخاف سوى الخالق، ربّاً، لا يختشي مخلوقا.

* * *

قصيدتان

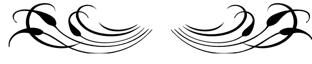
شعر: معاوية كوجان- سورية

ــ 1 ــ

صلاةُ الحنين

خُذيني إلى روضِكِ المسكرِ لأُطْلِقَ في صدره أنهري
فمثوايَ غابٌ وغابي ترابٌ تصحَّرَ في الزمنِ الأغبرِ
فيوضُكِ يا نشوةً الروحِ دنيا تضجُّ فتوناً وتنسابُ سحرا
تدكُّ الظَّلامَ، تمدُّ السَّلامَ ربيعاً يشعُّ صفاءً وطُهْراً
هبينيَ من حُسْنِكِ الفذِّ فجراً بعينيَّ يبني صروحَ النَّقاءِ!
ويشرعني في رحيقِ الصَّباحِ جناحاً يسابق نهرَ الضياءِ
حنيني صلاةٌ.. بعادي مماتٌ ولقياكِ عرسٌ لشمسِ الحياةِ
إذا ما تجلَّتْ وحلَّتْ .. تولَّتْ بظلماءِ دربي صحارى الشَّتاتِ
سأرقب فجرَكِ يطوي الوجومَ ويعزف بكراً رفيفَ السَّنى
فيخضلَّ عُمْرٌ ويفترَّ زهرٌ ويخضرَّ قلبٌ وتندى منى
فلا تبخلي يا ارتحالَ الشحوبِ بوصلٍ أُشيِّع فيه الكدرْ!

إلى حُرَقي سافري إنني أتوق لهيباً لذاكَ السَّفرْ!



— 2 —

رفَّةُ الأطياف

يا ليالي الأمسِ سقياكِ كيف غابت شمسُ نعماكِ!

قد شربنا أُنْسَها أملاً شبَّ في أفياء مغناكِ

آهِ ما أندى مرابعَها للأماني نبعَ أشواقِ!

كم رشفْنا في خمائلها نشَواتٍ والهوى الساقي!

حين كنَّا والمنى زُمَرٌ في قيود اليأس تستعر

نوسع الآفاقَ ملحمةً من سماء البِشْر تنهمر

فإذا ما لفَّنا شَجَنٌ ورمانا الضنكُ بالألمِ

زفرتْ آلامُنا حُرَقاً في شكاةٍ فذَّةِ النَّغَمِ:

أين تمضي يا سبيلُ بنا ألِفجرٍ فاغمِ الزَّهَر؟

وأمانينا رمادُ رؤىً نثرتْهُ قصَّةُ الكدرِ

أين تمضي والدُّروبُ مدى ليس يبدي للضليل هدى؟

وشغافُ القلب أغنيةٌ تُنشد التحنانَ ما اتَّقدا:

سأغني ما حييتُ ولن تقهَرَ الأحزانُ لي حُلُما

أنَا لولا الآهُ تذبحني كنتُ طيراً يُسكر النَّغَما

وتكاد الأرضُ تحضننا إذْ رحيقُ النبلِ ريَّانا

مذْ جعلنا الحبَّ منزلَنا واصطفينا الطُّهْرَ عنوانا

يا مرايانا التي كنَزَتْ كلَّ أفراحٍ لنا ومنى!

نحنُ موتى فاسطعي فعسى رقَّةُ الأطيافِ تبعثنا!



– 1 –

يسكن المستحيل

شعر: ناجي حسين– العراق

عيوني مسمَرةً بالسراب

وأضرحتي هجرتها الأكفّ

وغادرها مهرجان السحاب

وحيدٌ يلاحقني الاغتراب

وكينونتي وزّعتها (الوثائق)

بين إدعاء الحقيقة من صدقها

في المنافي.. وبين التراب

صديقي إذن، أيها الكاذبون

وحيدٌ كوجهي..

رهيفٌ كأرجوحة يتدلّى

على طرفيها نعاسُ الخراب..

لهذا الذي يسكنُ المستحيل

دمٌّ رائع يشبه الكائنات

ويصبغ في راحتيه النخيل

لنظاراتي رونقها السومريُّ

ولكنَّه حين يمسح عن وجنتيه

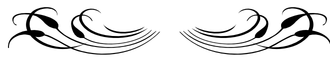
ترابَ الرحيل...

يعودُ فيسخرُ من قاتلي

أيها الخاسرون

ويحضنني كلّما أفزعتني

رواية قتلي ونصّي القتيل.



– 2 –

أصبع الأجواني على الزناد

1

شاهد فلوجة

من نافذة جرح القصيدة

متماسكة/رائعة

رائعة.. حتى الشموخ!!

2

تعاتبني مدينة المآذن

الإلهية الضمير

بمقلتين حزينتين،

حتى أصير طريقاً!!

3

مَنْ يضمدُ نزفها المآذني

لم يبق لديَّ العالم

سوى ضمادات الفرجة!!

4

هناك نخلٌ،

يتوضأ بشمس الرافدين

ينتفض الغبار

عن رمحٍ عربي مقيت،

ويعيد للتاريخ أيامه الخالدة!!

5

هذه فلوجة

تعلمنا أن الحرية لا تستورد عبر فوهة المدافع

وعبر أحزاب الدبابة،

التي ضاعت في زحمة أسماء تنعقُ باقتدار

باعوا دمها بالدولار..

وهي تقرأ صمودها لأبي

نصراً قريباً،

سوف تحاكم "دول الخليج" أو غيرها من المدن

التي رتبّت الغزاة موتها البطيء!!

6

هذه فلوجة

أكبر من "واشنطن" في حضارتها،

فهي تعالج جرح الخيانة،

وتصبر

وتلك درة الله،

تربت زخارف مآذنها

القلب

وحيداً

طواه الليل،

وبكاء النخيل

... عمري،

وطني

مسّلة ضياء

وأصبعها الأجواني على الزناد!!

7

هذه فلوجة

تستشهد على دمك ودمي،

تكتب للجرح مقص البطولة،

نيابة عن صمتك وصمتي

وعن تكأ أقلام الكتاب

وتحكي للصغار حكايات

الشرف المهدور في وطني.

*

صبايا على ساقيةً

هل في دنيا العرب صادق

كقلبي؟!

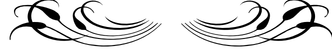
*

غناء

كلما كتموا.. صوت الأرض

أشهرنا للغناء

وللشعر شفاهنا



– 1 –

أهبّ على الريح

نص: آصف عبد الله– سورية

1

من أول انبثاق للبذرة
إلى آخر غصنٍ في المرآة
ترتعش الثمار في شجرة المجاز!

2

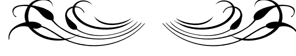
هأنذا في شباكِ المعنى
وفي اشتباك اليخضور
أتأمل القلبَ في ارتباكه

3

لا تكسر النشيد
عصفوري وقع في الأسر!
هاهو يمضي في متاهتك
كمن يمضي إلى حتفه..
لم يبح لك
ولم تبوحي
اتركيه يختبر رنين البراعم
اتركيه...
هاهو يمدُّ قلبه على أسلاك نشيد وينام!

4

تفتحت الريح على بلّور قلبي
فانفرط رمّانه أغاني بسيطة
واحترقت كل تلك الأشواك!
سأهبّ على الرّيح قليلاً
لأبصر ريب الهذيان
في ليلٍ قابلٍ للطعن،
وأقابل التفاحة،
وأعترف لها:
أنا خطيئة كاملة؛
كلما قطفتني عدتُ إلى غصن غوايتك،
أتعثر بأغنية الغيمة!!



ـ 2 ـ

البرج

1

البرج المصاب بالثقوب
مازال يقف؛
يباهي بثقوبه تمتص غضب العواصف
يسائرها،
ويراهن على انتصارات دون شفاعة!

2

هوذا ينفخ بالون الفضاء...
ماذا لو فرقع البالون
وتشقق؟!
اصمد يا صديقي
لا تخشَ الفرقعة
ولا تحن قامتكَ
ثقوبك مأمن للطير

3

أنا مثلك
لي برج لا تراه العيون؛
أخبّئه في أقصى العاطفة،
لكنه يعاندني
ويغافلني حيناً؛
فأخجل، وأخشى أن يقوضه الغرور:
هأنذا..
أنحني حتى ألامس قدميه
أهمس له:
نم قليلاً يا طفلي المشاكس
يا برج الصّمت...
كم رتبوا ياقتك
ولونوها!!
أنا مثلك
من أعلى برجٍ للحزن الشامخ
في صدري
أقترف صمتاً
وأغمغم:
يا برج الأحزان
أذّن بالآتي
وارو اختلالات الأضلاع
وأحوال الخوف



أهواك

شعر: هنادة الحصري- سورية

زَيّنْ عيوني بالبنفسج، والخزامى، واشتعالات الرِّغابِ.

لكَ ما تشاءُ، وما أشاءُ، وما نشاءُ من أشتهاءات السَّحابِ.

سوِّر ضلوعي ليلكاً.

هي ساحة للعشقِ،

يا زين الشبابِ،

فأنا لك الجُوريُّ يندَهُ:

شِمُّني، فرفط وريقاتي بثغركَ.

ضَمّني، وأمسح بعطرك.

كلّ حباتِ العذابِ

"أهواك" لا أرضى سواكَ

أقولها،

بين العواذل، والصِّحابِ.

"أهواك" أرسُمُها على شفة الرياحِ

أخطُّ أحرفَها

على مليونِ نافذةٍ "وبابِ"

يا من ظلالكَ في دمي،

تمشي وأسقيها فمي

لتظَّل تمرح في إهابي..

ها وجهكَ البريءُ ينسُج عالمي ضوءاً

فأبدأ من فواتيح الكلام:

أمدُّ كفي لالتماس الدفء

في كفيكَ .كم احتار .كَيف تكونُ،

أنت معي، ولست معي.

فيا رباهُ ما أقسى أغترابي..!!

.2.

يا سيف صدر الشامِ

لست وحيدةً

ما دمت أنت تقيم عندي...

تسري كما تسري الحياة

بأعظُمي عصباً وأوردةً

وتهناً مستكيناً تحت جلدي

يا عطرُ، يا حبقَ السفوحِ،

تعالَ، هيا

قد فرشتورودَ صدري.

للِّقاء، وصاح زندي

فمدائن الأوجاعِ ترسو في لهاثكَ

تستثار بريح وردي.

يا نرجسةَ العمر الجَميلِ، بحيرة دَكناءَ هذا الكونُ

فحمتها استحمت في سما عينيكَ

واستلقت على هدبي تهدهدني

وتسقي حقل وعدي

أنا لا أريد شعاع هذي الشمسِ

تكفي شمعةٌ في الشام واحدةٌ

تنير دجايَ، أنت معي، تقاسمني الوجودَ

مرفرفينَ على بساط الغيم

يُهدينا وتُهدي..!!

وسحائب المطر الخريفي الْفُتُون تزخنا،

وعنادل الفجر الحنونِ

تزفنا بغنائها،

أندى من الدمع المطيِّب

يا جميل تراك تهنأ بالهوى الورديِّ بعدي..؟!



مـــــــدخل

حديث :

لأنا الشّهيد

شعر: سامر فهد رضوان– سورية

خلافاً لما وهبْتني الطّبيعة

أسريْت من ضعفِ ذاتي، وذاكرتي، وجِبلّةِ روحي

إلى مطلقٍ في الدّلالةِ.

لمْ أبغِ أن أصلَ الآه في لغتي

إنّما احترْتُ منهلها،

واستطعت إليها،

سوى أنّني كنْت إلاّ قليلاً.

وكان إذا اهتزّ ما يمنحُ الرّوحَ معنى تجدّدها،

أستميلُ الصّعود بأن نتحالفَ آناً،

ونبدأ سِفْر السّمو بلا خجلٍ،

غير أنّي نسيتُ السّبيلا.

فذكّرني قمرٌ أنهكوا وجهه بمدائحهم

ورمى من أشعته سلماً.. فصعدْتُ

رويداً... سريعاً

وعانقْته،

وخلعتُ له بردتي

فغدوت ببردته نيّراً

وصنعتُ بنا مستحيلا.

سأسعى إذاً لابتلاع النّجوم،

ورأْب السّماء بأخيلتي،

ولأكنْ لغزَ أزرقها،

وامتدادَ وظائفها،

ولأكنْ أوّلَ الدّاخلينَ إلى فَلَكِ الأضحياتِ

وآخرَ من سوف يعرفُ معنى ارتفاع السّؤال،

تعرّتْ سمائي أمامي بلا خجلٍ،

كانتِ امرأةً هدّها سحرُها،

وارتمى سرّها رافعاً ضوءه،

كارتفاعي إلى قامةٍ صرْتُها

وانتباهي إلى أن كلتا يديّ سحابٌ... سحابْ.

وأنّي أضيْقُ إذا ما اتّسعتُ،

ولو فتحتْ أحرفي بابها

لاستحالَ هطولي غزيراً كما تشتهيني البلاغة

واعتقد الجمعُ

أنّي أسيرُ إلى مأتمي مسرعاً كالشّهابْ.

ولكنّني أبتسّم حين أراني عليّاً،

وكلّ الكواكب ترفع أبصارها باتّجاهي،

وأحزن حين أراها سرابْ.

تيمّمت بالنّور،

زلزلتُ نفسي، وأخرجْتُ أثقالها،

ثمّ أضمرْت لغزاً فكان الوضوحُ حليفي

وآلمني أنّ كلّ الأيامى

حلمْنَ بوجهيَ يعبُرُ أثداءهنّ

كأنّي على وعدهنّ سآتي بلا فرسٍ

وسلاحي صبابتهنّ،

وإيمانهنّ بأنّي المعادل للّيل والشّبق الفارسيّ

دخلْتُ احتفالاتهنَّ بوهجي،

وقرّبني من مرادي

بقاءُ النوافذ مفتوحة في ليالي الحصاد،

وسلْتُ بهنّ كما يعبر الخمر من جسدي باتجاه التأمّلِ...

أحسستُ أنّي سأزرعُ في كلّ امرأة رايتي

ثمّ فكّرتُ:

كمْ قمراً يلزمُ المحصنات لكي يرفعوني إلى كنزهنّ؟

وهل أكتفي بوجودي كطوقٍ على جيدهنّ؟

سأسبحُ حتّى أطالَ الخفايا،

وأحفرُ نفسي عليها،

وأُغضِبَ كلّ الذين سيأتون بعدي إليها.

ترى ما الذي يمنح الأفْق معناي إنْ غبْتُ؟

قالتْ نساءٌ

فقلتُ: أنا كالحضور

انتهائي ابتداءٌ

فقلن: سنبكي عليك طويلاً

. لماذا؟

. لأنّ الطّموح انتهى

كنتُ أدركُ أنّي وصلتُ الذّرا

غيرَ أنّي تذكّرت سلّمةً لم أطأها

ولمْ أختبرْ فوقها قدرتي في السّمو

رفعتُ دمي،

ثمّ حددت سمتَ الدّخولِ إلى نقطة البدء

لاينْتُها

فإذا بالدّخول يحدّدني مركزاً!!!

تذكّرتُ في لحظةِ الكشفِ أمّي،

وفضّلْتُ قبلَ عبوري مضائق هذا الخلود

مصافحةَ النّور فيها،

وتطمينَ مرضاتها أنّني سوف أعبرُ دون ضحايا،

وأنّ جسوري لمرماي دفء دعاءٍ

إذا مسّه ثغرها...

انطلق البرقُ كيما يُشكّلَ خارطةً،

ومضى الرّعد منطلقاً كحصانٍ

يناشدُني أن أقودَ بيانَ تسارعه

عندها قبّلتْني

وقالتْ:

إلهي تقبلْ بنيَّ على حاله

ثمّ أبصرتُ في عينها دمعةً تتهاوى،

فآثرتُ أن أنحني،

وأغنّي لها: أنتِ ستُّ الحبايبِ.

غادرتُ أحزانها

علّني أهتدي فأعيدَ ابتسامتها

فجأةً:

وأنا في أعالي نشيدي

سرَتْ شائعاتٌ بأنّي انتقلتُ إلى رحمةٍ،

فحزنتُ

وأنزلتُ كوكبَ دمع وسربَ عصافير

باركْتُها إذا مسّها شاعرٌ

فاستقلّت فضائي سوف تخرجُ من روحه لعناق مدايْ

وصارتْ إذا ذُكرَ الشّعر ومِن يومها ظهرتْ كربلاء

ناحتْ عليّ طويلاً، فهم يندبون فراق أنايْ

وعلّمتِ الخلقَ أنّ دمايْ



العائد عبد الله

شعر: حسن النَّيفي- سورية

.1.

يحكى: أنّ أسمي عبد الله

وأنّ بوجهي غيماً

ينذرُ بالطّوفان

قد قيل: ولجتُ شعاب الدّرب

ففرّ الخطْوُ، ورحتُ أطارد (خيط دخان)

لي صوتٌ لاب بكهف اللّيل

فذاب الصّوت

وبات الوشم على الجدران

ويدٌ تتلمّس رحم الشّمس

وتشهد أنّ الأفق غزيرٌ بالخذلان

ويقول البعض:

بأنّي أحمل في عينيَّ سؤالاً يأبى أيَّ بيان

وغداة مساء

تراءى الموت لعبد الله

فراح يفكّر بالعصيان

ولأنّ فلول الخوف تجيء

قد جفّ النّور ودبّ الذُّعر بكل مكان

قد غاب الكلّ، وعبد الله

يعمّد في ردهات الرّوح هوى الأوطان

.2.

هل كان اللّيل يواري الحزن

ويدفن تحت عباءته

كلّ الأشباح؟

ويلملم كلّ بقايا الصّمت

ليجعل من جسد يبلى

سيفاً ووشاح!

ويفتّش أقبية الذّكرى

عن آخر جرحٍ لم تمسسْهُ يد الجرّاح

ويصفّق حيناً ثمّ يعود

يكفّن في عبرات النّجم شذا الأفراح

لم يجأر حين تردّى القلب

وبثّ الخوفُ

شحوبَ الظّلمة في الأقداح

لم يصغِ السّمع لنبض الكون

ليعرف كيف تسوس الطّلقة

كلّ صداح

مَنْ أوهن رعشة هذا اللّيل؟

وأبقى القلب وحيداً يخفق

دون جناح!

مَنْ دسّ السّمّ برحم الأرض

فصرنا نحسب لفح النّار عبيرَ أقاحْ

هلْ يدفق غير وميض الرّعب

ليعلن أنّ الموت بقصر اللّيل مباح

ليعلن أنّ لهذا الجرح

عيوناً

باتتْ ترقب مِنْ منفانا

ألف صباح

مَنْ بعثر نضرة هذا اللّيل

على السّمّار

وشرّدنا، نحن الزّهادْ

مَنْ عَكّرَ صفْو ضمائرنا

وتساءَل:

كيف يلوذ النّاسك بالإلحاد؟!

مَنْ أضرم فينا عهر الرّوح

وراح يصلّي

فوق تلالٍ مِنْ سجّاد؟

قد حان عزاؤكَ يا حلاّجُ

فنادِ الله

وفكَّ إسار القلب من الأصفاد

اليوم تلاقى حول رفاتك كلُّ أساطين النُّسّاك

بلا ميعاد

بالأمس هتفت تريد الله

وكان السّيف يرقب صوتك بالمرصاد

جدّدْ أحزانك يا حلاّج

قد غاب القحط

وجاء النفطُ

وسال لعاب الذّئب طويلاً

فوق الزّادْ

فحذارِ الغَفْلة حين تجوع

وحين تمدُّ إليك الكأسَ يدُ الجلاّد

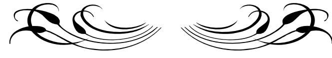


الشاطئ المسحور

شعر: د. عيسى درويش- سورية

اتركيني في شطك المسحورِ
واحمليني في موكبٍ من نورِ
ودعيني مثل البلابل أشدو
فوق غصن من الرياض خضيرِ
وازرعيني ورداً بتلك الروابي
وربيعاً على مدار الشهورِ
واسمعيني إذا أخذت أغني
رائع الشعر في حنايا السطورِ
فأنا العاشق المتيم قلبي
في هواك على امتداد العصورِ
إيه يا فتنة العيون أجيبي
كيف يحيا الهوى بقلب كسيرِ
كيف أصبحت حلم أمسي ويومي
وغدي في لوح تلك الدهورِ
آه لو تقرأين صحفة قلبي
وضجيج الآلام في المقهورِ
ولهيب الأشواق في مهجة المشتاق
واشتعال ذاك السعيرِ

وانسيال الدموع بين المآقي
واشتياق الإبصار عند الضرير
ربما تعرفين كيف أعاني
صخب البحر في فؤادي الكبير
آه يا فتنتي الجميلة لو تدرين
ما أعانيه في هواك المثير
عشت في حبك الكبير زماناً
فاتهمت الزمان بالتقصيرِ
وتوارى الزمان عني ولكن
صار مني الزمان كالمسحورِ
فتحولت في الوجود ربيعاً
وشذىً في شفاه تلك الزهور
وشعوراً إذا تحرك وجدٌ
ونشيداً إذا أثرت شعوري
وتساءلت يا حبيبة عمري
كيف أصبحت حاضري ومصيري
كيف أصبحت كالصلاة بقلبي
والسلام المريح عند ضميري
لامني الناس في هواك فأهملت
كلّ حاقد شريرِ
وتجاهلت إن رُميتُ بجهلٍ
وترفعت عن صغار الأمورِ
فاستمري يا غادتي نبض قلبي
وامنحيني من فيض حبٍ طهورِ
لا يعاب الكبير في حبك البكر
والكبْرُ من خصال الكبير
أرجعيني إلى حنانك طفلاً
واتركيني في فجر يوم النشور



يوم السبت

شعر: حسان علي عربش- سورية

آتٍ وفي عيني موعدها
وعلى فمي طير الهوى غرِدُ
والقلب لملم عشقهُ وجرى
نهْرُ الحنين لعلها تردُ
الأربعون خيولها انهزمت
واحتل عذب خواطري الولدُ
والدرب يرقب وقع ساحرة
فيها تماهى العطرُ والغيدُ
كم أسكرتني نظرة سنحت
وكم استراحت في يدي يدُ
كم سرحت في الروح فتنتها
والحسنُ أغراني بما يعدُ
مزروعة في البال زنبقةً

ولها رياض العمر متسدُ

***

الوقت يلهث في مخيلتي

وبخافقي الأشواق تتقدُ

والمقعدُ المجنون يسألني

عصفورتي الكحلى متى تفدُ

وتهزني الأوهام أسئلةً

حيرى ويغسل وجهيَ الكمدُ

للقلبِ ذاكرةُ الحنينِ ولي

حلم بهذا الصدرِ مضطهدُ

إني على شفة الأسى قلقٌ

أرنو إلى الآتي ... وما أحدُ

***

وهتفت ألعن زيف موعدها

وألومُ حواءَ وما تلدُ

قالت: وذابت رقة وهوى

وأنا في زمانك موعد رغدُ

أخلقت من عجلٍ ومن نزق

يا خير من صدقوا ومن وعدوا

ما كان يوم السبت موعدُنا

لكنه يا شاعري الأحدُ



عالم القصة

1.

جنّة الأرض

قصة: نادرة بركات الحفار – سورية

السيارة العتيقة تنهب الطرقات، تقطع الجبال والوديان، والسهول، الشمس تتوارى وراء الغيوم، وعواصف الغبار تحجب أرتالاً من السيارات التي أوشكت على التماس، بفوضى وعشوائية واضطراب.

يقطع أبي الصمت بكلمات مبتورةٍ متنافرة، "هل جلبتِ الأدوية؟" "هل وضعت الهدايا في الحقيبة؟" "طقس تشرين متقلّب، لماذا لا ترتدين المعطف؟" "أرجو ألا أكون قد نسيت فصل الكهرباء، وقطع الماء، وإغلاق أنبوبة الغاز".

اختلس النظر إلى وجهه المتضرّج بالتوّهج والانفعال، تفور ثورتي، يتطاير غيظي وحنقي. يجيش في نفسي الحزن والأسى، أندب حظي العاثر، يخيلّ إلي فستاني الذي كنت سأرتديه الليلة، والزهور التي كنت سأزرعها، بين خصلات شعري، ويدك الدافئة تضمّ يدي، تعدني بأحلام آن تحقيقها، بعد طول صبر وانتظار.

أتململ بنفاذ صبر، فريسة للطيش والغضب، أقلّب شفتي امتعاضاً، "مالي وهذه الرحلة التي يصرُّ أبي على اصطحابي إليها؟ لماذا يتعيّن عليّ زيارة فلسطين في تلك الأيام الحرجة؟ في أحلكِ الظروف، وحين جاهَدْتَ في العودة من أجلي، لنعقد قراننا، ونبدأ معاً، رحلة الحب التي ذقنا الأمرّين في التحضير لها؟!

كيف هان على القدر خداعي، واستباح طعني في ليلة، كان من المفترض لها، أن تكون ليلة عمري؟ كيف تبعثرت الحروف، وتلاشت الكلمات في حلقي، أمام لهفة عاتية، جللّت كيان أبي، وغبطة فريدة، غمرت وجهه الملسوع دوماً، بالنوائب والفواجع؟! هذا الوجه الذي اصطبغ بالألم، غشيته سحابة من الفرح المفاجئ، لمجرد حصوله على تصريح للسفر إلى فلسطين.

كنت أسمعه مراراً وتكراراً، يرجو اللهَ ألا يودّع الدنيا، قبل أن يُقَبّلَ ثرى الأرض المقدّسة، كنتُ ألمحُه يتضرّعُ بخشوع إلى الله، والحزن الدافق في عينيه يتراقص لوعة وحسرة، على فِراق الأرض التي رحل عنها، مُكرها، مُجبراً، مُبعداً، مَطروداً، لكنّني لم أتنبأ للحظة خَلتْ، بأن تحقيق أغلى أمانيه، سيتزامن مع عودتك من الخليج، وبلوغ أمنيتي ومرادي.

. سوف نذهب مباشرة إلى القدس، للاطمئنان على عمتك أمينة وابنتها ثريّا، وبعد غدٍ، نغادر إلى رام الله لزيارة أخَوالِك، وفي طريق عودتنا، سنعرج على "بيت حنينا"، لرؤيَة نديم، صديق العمر، ورفيق المقاوم، سوف نتحيّن الفرصة، لزيارة معظم الأراضي المقدّسة، نابلس، وبيت لحم، وجنين والخليل وطولكرم، آه يا سارة؛ لو أن الظروف تسمح لنا، للتنزّه على شواطئ يافا، وحيفا، والتنّقل بين اللّد والرملة و...

فتحت فمي لأقول كلمة، تقنعه بتأجيل سفرنا بضعة أيام، لكنه لم يدع لي فرصة لإبداء رأيي.

. الحمد لله، الحمد لله الذي استجاب دعائي، قبل أن أفارق الدنيا، وأفارقك، آن الأوان لأن تتعرّفي إلى أهلك، وذويك، وأن تُقبلّي أرض أجدادك، جهزّي نفسك يا بنتي، فليس أمامنا من الزمن، غير نهار غدٍ، لشراء الهدايا، وتجهيز الحقائب.

وعلى الرغم من أنني لم أجد سبباً، يطفو على تحقيق أغلى أمانيه، إلا أنني قمت بمحاولة عقيمة، خيّل إليّ أنها قد تقنعه بإرجاء سفرنا:

. ولكن يا أبي، ألا ترى أن من الأجدر، لو أننا أجلّنا رحلتنا، بضعة أيام، إلى أن يستتبّ الأمن، وتهدأ الأوضاع، إسرائيل تقصف المدن الفلسطينية في الليل والنهار، القذائف تتساقط بلا رحمة، ولا هوادة، وأخشى أن الظروف، لن تسمح لنا بالتنقل والتجوال، وأن... وأن....

لم أجرؤ على التلميح بعودتك، فقد نفرت عروق وجهه، وشرايين عنقه، هاجت خواطره، شهق فزعاً، وكأنني أطالبه بارتكاب جرم شنيع:

. ماذا تقولين؟ أي ظرف يستّحق من أجله تأجيل سفرنا؟! أقسم بالله العظيم، لو كان حفل زواجك في الغد، لقمت بتأجيله، في سبيل الشهادة في فلسطين" أنا أتآكل يا ابنتي، أذوب شوقاً إلى تراب وطني، أحترق في كل لحظة، أسفاً وحسرة على بعدي واغترابي، العيد هناك، في القدس، والصلاة في المسجد الأقصى، الذي بارك الله حوله، وأهلاً، أهلاً بالقذائف التي تُلحقنا، بالشهداء الصالحين الأبرار.

هل يخيّل إليك أن مثل هذه الإرادة، يمكن أن تُقهر، في سبيل خطبة، أو عقد قران؟!

لم يكن أمامي غير بضع ساعات، أستميحك فيها عذراً، وأخفّف من وقع النبأ الذي صعقني، مثل تيّار كهربائي، دمّر أحلامك وأحلامي، كأن يداً خفيّة في ليلة ظلماء، امتدّت لتصفعك وتصفعني، فقد تهاويت في مقعدك ذاهلاً، غارت عيناك، وهتفت بصوت يرتعش، بالغضب والهياج:

. هل أقطعُ تلك المسافة، بعد عامين من الانتظار، لأعود في الوقت الذي يُحتّم عليكما فيه السفر؟؟ من يصدّق تلك المهزلة؟ ماذا أقول لأمي، وخالاتي اللواتي، قدمن خصيصاً، لأجل خطبتك؟؟ ماذا أفعل وحدي في أيام الإجازة؟ وكيف يكون العيد عيداً بدونك؟؛ لا، وألف لا، فلسطين لن ترحل، لن تتزحزح عن مواقعها، فلسطين باقية على وجه الأرض، دائمة أبدّية، وليؤجل أبوك سفره إليها، فأنا لا امتلك الحق في طلب إجازة أخرى!!

استوقفنا جنود العدو، كتيبة هائلة العدد، تعزّزها الكلاب، والمدرّعات، والسيارات المصفّحة، الممتلئة بالأسلحة، وأدوات القتال، والجاهزة فوراً، لخوض معركة حامية الوطيس.

استبدّ بي الخوف والذعر، تذمّرت، تأففّت، وأطلقت شحنات من الزفرات المختنقة بالغيظ، ربت أبي على يدي، وقد أدرك شدّة ما أعانيه:

. فلسطين تستّحق منّا الجهد والتعب، تستحق العناء والتضحية بكل غالٍ ونفيس، سوف تنعمين برؤية الأرض التي صارعت من أجل البقاء، أرض الأنبياء والرسل، أرض الجنّة، صدّقيني يا ابنتي، إنها جنّة الأرض التي لا يدرك سحرها، إلا من اشتمّ عبير ثراها، وتكحلّت عيناه بمرأى جبالها وسهولها، وبياراتها؛

مجّ السائق آخر ما تبقّى من سيجارته، صاح بحماسة:

. حيّاك الله يا رجل، لتحيا فلسطين، وأبناء فلسطين، وليمدّنا الله بالقدرة على استعادتها كاملة.

سخر منه العجوز الجالس إلى جانبه:

. لنستعدْ بعضاً منها، أو على الأقل، ما فقدناه في نكسة 67 م، فلست أخشى إلا أن نظلّ بين مدّ وجزر، على أمل استنزاف عدوّ، كل الدلائل تشير إلى عدم قدرتنا على منازعته واستنزافه.

نظر السائق إلى العجوز شذراً:

. اتقّ الله يا رجل، النضال يتجدّد مع كل فجر، الشباب يهبون أرواحهم، ولابد أن ننتصر على عدّونا الهمجي، مهما كرّت الأيام، وتعاقبت الأعوام، والتاريخ يؤكد أنهم سينتصرون في نهاية المطاف.

هزّ العجوز رأسه يائساً:

. منذ زمن طويل، والألفاظ ذاتها، نكرّرها في كل مناسبة، الأرض، الكفاح. تدمير إسرائيل، النصر، الشهادة، فما الذي جنيناه؟ والأوغاد يشتدّ بطشهم، وجبروتهم، بمساندة القوى العظمى، وصمت الدول الشقيقة، ألا ترى ما وصل إليه حالنا يا رجل؟؟

عدّل العجوز من نظّارة عينيه واستطرد:

. لقد قلبوا مفاهيم الكون، نسخوا الأعراف والقوانين، ألبسونا ثوب الإرهاب، ونصبونا ملوكاً عليه، نحن؛ نحن أصحاب الحق؛ أصبحنا عنواناً للإرهاب؟؛ يا لها من معادلة مجنونة، المناضل أصبح إرهابياً؛ والمحتّل العدو مسكيناً، مهدّداً في أمنه واستقراره؟؛ وغداً أو بعد غدٍ، يطردون آخر من تبقى منا، للتشرّد في بقاع الأرض، بحجّة القضاء على الإرهاب.

تململ العجوز في مقعده، واسترسل وهو يهزّ رأسه:

. أسفي على حياتنا ومماتنا، أسفي على المقاومة، والمظاهرات، والعصيان، أسفي على شعوب، لا تمتلك غير الشعارات الطنّانة، والوعود الرنّانة، تحت دوي القصف وأزيز الطائرات؛

استدار السائق بكليّته نحو العجوز، وقال بتوجّع:

. ولأننا لا نمتلك قوتهم وجبروتهم، هل نقدّم بلادنا، لقمة سائغة، لتلك الشرذمة من البشر؟؛ هل نوقعّ بدم الأحرار، على عرائض الذلّ والمهانة؟؛ هل نهاجر ليسرحوا ويمرحوا، وفق ما يحلو لهم؟؛ ماذا بوسعنا أن نفعل؟ غير التصدّي لهم، وسلبهم راحتهم، ومقاومتهم حتى ولو بالحجارة والسلاح الأبيض.

دافع العجوز عن وجهة نظره:

. لم أكن يوماً ضد الثورة والكفاح، لقد قضيتُ شبابي مناضلاً، مقاتلاً، عانيتُ من سجونهم سبعة عشر عاماً، لم يطلقوا سراحي، إلا بعد أن بتروا ساقي التي تلوّثت بالتعذيب، خرجت بقدم واحدة مرفوع الهامة، وفوجئت بملفّات، وقرارات وبيانات . سُجلّت تحت بند السلام، والمصالحة؛ هل يرضيك ما يجري من صفقات في السرّ والعلن؟؛ هل يرضيك بعد كل هذه التضحيات، أن تتصافح الأيادي، على موائد النسيان؟؛ التفت العجوز إلى أبي يسأله:

. لماذا لا تتكلم يا أخي؟ تراك مع السلام الذي يفرضونه علينا أم أنك مع المقاومة، حتى قيام الساعة؟؟

مسح أبي على جبينه الملسوع بيده، وقال بحشرجة صوت:

. أنا مع الثورة والمقاومة، أينما كانت، مع الأحرار الذين يقضون في سبيل الحق، مع الأبطال الذين يسقطون بالعشرات، فأما حياة تسرّ الصديق، وإما ممات يغيظُ العدى.

وانخرط ثلاثتهم في النقاش، وطرح الآراء، إلى أن تم الاتفاق فيما بينهم، على أن إسرائيل، لا تعني السلام ولا تقصده، وإنها بخبثها ومكرها المعهود، تجرّنا إلى الاستسلام، لتسيطر بدورها على عالمنا الشرق أوسطي، وتفقأ عينيّ كل فلسطيني.

مسح أبي على شعري بحنان، وتلك النظرة في عينية، تطيّب خاطري، "هل أدركتِ قيمة الأرض المقدسّة؟ هل أدركتِ ضرورة زيارة فلسطين؟"

أبي لا يعلم، والسائق لا يدري، ولا ذاك العجوز، أنني أكتوي بنيران فراقك، وأنني أحترق لعجزي عن البقاء إلى جانبك، والخلاص من المأزق الذي استعصي عليّ، إيجاد حلٍّ عادل له، حتى بات أشبه بالقضية التي لا ترضى بأنصاف الحلول، فقد كانت كلماتك كالسيف القاطع، ثقي يا سارة، إنني لا أستعمل سلاح التهديد، فقد جئت من أجلك وحدك، وليس بإمكاني العودة لخطبتك، قبل عام آخر؛"

هل تتخلّى عني؟ هل تراك غضبت إلى الحد الذي، لا يحتمل طلب إجازة أخرى، في سبيل لقاءِ أبي؟؛ ماذا كان بوسعي أن أفعل، وأنا وحيدته التي يحتّم عليها مرافقته في سفره".

. ترجلّي من السيارة يا بنتي، فقد حان دورنا للتفتيش.

بعد ساعة من الانتظار، أخضعتني العجوز الشمطاء، لتفتيش أثار جنوني واستيائي، زعزع كياني، دمّر أعصابي، جردتّني من ثيابي، أوقفتني عارية، أمام آلة مثبّتة بجهاز إلكتروني، نهرتني بصوت متكسّر لئيم:

. استديري، اخفضي رأسك، افتحي فمك، دعيني أنظر في أذنيك، ماذا تخبئين في شعرك، بين أسنانك، في حلقك" حتى حذائي، أخضعته للتفتيش والتدقيق، ووددتُ لو أنني أكسرُ رأسها بكعبه، قبل أن أغادرها إلى الحجرة المقابلة، حيث كان في انتظاري، يهودي قصير القامة، أحمر الشعر، مدجّج بالسلاح.

بادرني السؤال بنظرات وقحة:

.كم ستقضين في أورشليم؟

. أنا ذاهبة إلى القدس، ليس في فلسطين مكان اسمه أورشليم؛ قهقه الرجل باستخفاف، تفحّص حاجياتي الصغيرة، والمبعثرة على الطاولة ثم قال بتجهم:

. أشعر وكأن في قرارة نفسك نيّة خبيثة؛ مهمّة ما، تنوين تنفيذها، اسمعي جيداً أيتها الفتاة، حاذري من عمل تندمين عليه طيلة حياتك، وثقي بأنك مراقبة في كل مكان، في كل مكان...

وتساءل وهو يعيد إليّ حقيبة يدي:

. لست أدري؛ لماذا تصرّون على زيارة بلادنا؟

إحساس غريب ولد في أعماقي، ثورة بركان صعدت إلى جوفي، ووجدتني انفجر بفتيل الحقيقة والتحدي:

. أظنّك تجهل التاريخ يا هذا، فلسطين لم تكن يوماً لكم، وأول من دنّس ترابها منكم، شلّة من العصاة المتمردين، الخارجين عن القانون، والمطرودين من روسيا، والملاحقين دولياً، هؤلاء دخلوا بلادنا بهدف الاحتماء والطعام، ثم كرّت السبحة، بمساندة الدول التي عملت على توطينكم، خشية على بلادها من قذارتكم.

احتقن وجه الرجل، تدفّق الدم الأسود من مساماته، قطب جبينه، أرغى وأزبد بعبارات التهديد والوعيد، واستعاض عن ضربي، بدفعي وطردي من حجرته.

ثلاث ساعات، ثم تابعت السيارة طريقها إلى القدس،والسائق يعبث بإبرة الراديو، يلتقط الأخبار من هنا وهناك.

"رام الله تتعرّض لاعتداء وحشي لا سابق له، القذائف تتساقط على خان يونس، والصواريخ تستهدف الأحياء السكنيّة في جنين، الدخان يتصاعد في كل المدن الفلسطينية، الجثث مرمية في الطرقات، العدو يعيق عمل الصليب الأحمر، عشرات القتلى، ومئات الجرحى من الأطفال والشيوخ..

صاح العجوز:

. ويطلقون شعارات السلم والسلام، هؤلاء الأوغاد، استباحوا أراضينا، دمّروا ممتلكاتنا؛ قتلوا شبابنا، شوّهوا معالم وجودنا، من ذا الذي يعاقبهم؛ بعد أن انتهكوا كافة المحظورات القانونية، والدينية والدولية؟؛

أجابه السائق دون مبالاة:

. ليفعلوا ما يحلو لهم، فلسطين لنا، مهما عظمت النوائب، واشتدّت الضروب، إنه امتحان من الله، العلّي القدير، على تحمّل الشدائد، نحن نموت مرّة واحدة يا سيدي، ولنمت شهداء في سبيل فلسطين.

سقط الأصيل، أثناء كنا على مشارف القدس، تسلّلت إلى أنوفنا رائحة الليمون والياسمين والدخان، ساقت الذكريات أبي إلى حالة من التوهج والترقب، انسابت دموعه على ذقنه:

. آه يا فلسطين آه، الحمد لله الذي أحياني وأكرمني بلقياك، و﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام، إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله﴾

نطقت عيناه بذكريات أكثر من نصف قرن، منذ أن ولد في البحر، على شاطئ حيفا، إلى أن التقى بصديقه المجاهد عبد الله، أحد المناضلين الذين ارتوت الأرض بدمائهم، درّبه على فنون القتال، وعبور الأسلاك الشائكة، وإثارة الشغب، وقطع الاتصالات، علّمه كيف تصنع القنبلة اليدوية، وكيف يقذفها لتصيب سيارات العدو، علّمه كيف يحمي الطيور الأسيرة، ويطعن بالسكين، من يعتدي على غابات الصنوبر والسنديان والزيتون.

قُتل عبد الله في "سجن الوادي"، وحمل أبي جثّته الطاهرة إلى ذويه، فالتقى بشقيقته شيماء، وكانت لهما قصة حب رائعة، توجاها بالزواج، ليلة أحد أعراس الدم، وأثناء كانت الطائرات تقصف المدن والقرى، تساندها البنادق والمدافع والرشاشات.

دمّرت المدن، سقطت البيوت على أصحابها، حوصرت منافذ الطرقات، واختفت فلسطين داخل عاصفة من الضباب، فقد أحرقت المزارع، وتناثرت الجثث، كتناثر الشظايا، وخرج من بقي حياً إلى المجهول.

القدس مظلمة، يجلّلها الصمت والسكون، يبلّلها الرذاذ، والشوارع شبه مقفرة، إلا من عاجز يمشي الهوينا، أو بائع متجول، يعود بعربة خاوية.

لماذا يحدث كل هذا في فلسطين؟ لماذا اختارتها الأقدار؟ ولماذا أيقظني أبي في الرابعة فجراً، لحظة مددتُ يدي، إلى الهاتف القريب لأودعك؟؛

رائحة القدس تسرد قصصاً طويلة موجعة، صوت الماضي ينبعث أنيناً، من الجدران المثقوبة، والشوارع المتشقّقة، الدم ينفر من مسامات الأرصفة، المصابيح مكسورة، البيوت تشتد تقارباً، والتصاقاً، تنام على أكتاف بعضها، ومن شرفاتها الصغيرة، ترتعش أنغاماً حزينة، تهتزّ لها الأزهار المتدليّة من النوافذ.

في باب الزاهرة، وأمام المبنى الذي تسكن فيه عمتي، تنفسّت الصعداء، فقد وصلنا مع حلول الظلام.

صعدنا الدرج الطويل المتعرّج، أشعل أبي عود ثقاب، وتقدّمني، بخطوات، على الرغم من ثقل ما يحمله من حقائب.

. سوف تكون مفاجأة رائعة لعمتك، أنت أيضاً سوف تلتقين بابنتها ثريا، إنها تكبرك بعام واحد، ففي الليلة التي كانت عمتك تضع فيها مولودتها، وفيما كان زوجها يغلق باب الشرفة، اصطاده يهودي برصاصة غادرة، ظناً منه أنني المعنيّ بالقتل، فقد كنت مطارداً، ملاحقاً، وكان اسمي يتصدّر لائحة المطلوبين أحياء وأمواتاً.

وضع الحقائب على سفح الدرج، تذبذب صوته:

. في تلك الليلة، ومع بوادر الفجر، جاءني شيخ الجامع، برسالة من أمي، تأمرني فيها بالتخفي والهرب، بعد أن احتلّ الجنود حارتنا، من جميع منافذها، في انتظار عودتي.

لستُ أدري لماذا كان يحلو لأبي تكرار ما سمعته مراراً، ربما كان يهدف إلى التخلّص من مخزون ذاكرته، أو ليعلن عن براءته من ذنب، اضطرته جدّتي إلى ارتكابه، أو بهدف إخلاء سبيل روحه من ضيق الندَم الذي لازمه، وليمنح نفسه عذراً، يشير إلى أن بقاءه، ما كان ليفيد به أحداً، وأن أمي رحمها الله، ساهمت في إقناعه بالهرب، إذ لم يكن قد مضى على زواجهما غير ثلاثة أيام.

مدّ يده إلى الحلقة الحديديّة المعلّقة في منتصف الباب الخشبي، طرقها بضع طرقات، وتابع ملتاعاً:

. كانت ليلة الرحيل أقرب إلى الخيال، لففنا رؤوسنا بالكوفيّة، والعقال، هربنا على ظهر الحمار، تارة نختبئ بين جذوع الأشجار، وأخرى نركض لاهثين، إثر طلقات رشاشة، تنبعث من هنا وهناك.

في أريحا، أقمنا في الخلاء أسبوعاً كاملاً، إلى أن تمكّنا من الهرب، مع فوج من المنكوبين الهاربين.

فتحت عمتي الباب بحذر وتوجسّ، ووقفت لحظات، تدقّق النظر إلى وجه شقيقها، واندفعت إلى صدره، تعانقه غير مصدّقة:

. كيف حدث ذلك؟ كيف سمحوا لك؟ لماذا لم تخطرني بقدومك؟

ضحك أبي وهو يلّف بذارعه كتفها:

. لقد غامرتُ وكلّي ثقة، بأنهم لو اقتادوني إلى السجن، فإن ذلك أرحم من فراقكم، لكنهم على ما يبدو شطبوا اسمي، بعد أن امتلأت سجّلاتهم بمئات الأسماء.

التفتت عمتي إليّ، همست بصوت مختنق "سارة، سارة"

. أخيراً رأيتك يا بنتي، أخيراً رأيتك؛؛

كانت رقيقة القد، متوسطة القامة، قاتمة العينين، عانقتني بكلتا يديها، ودعتني إلى الجلوس بجانبها، تقبلّني بين اللحظة والأخرى، بحنان أسر عواطفي، وبدّد مخاوفي، حتى أنني حمدت الله على مرافقتي لأبي.

واندفعت تقول بصوت متهدّج:

. هل تعلم يا أخي، أنني بالأمس، رأيتك في منامي، والله رأيتك، وأنت تدخل بيتي، وبين يديك تحمل الحلوى، هاقد حقّق الله لي رؤيتي، وجئتني بأجمل حلوى، سارة الغالية.

تأملتني بإعجاب:

.كم أنت جميلة يا سارة؛ كم أنت جميلة يا بنة أخي؛

ضحك أبي كما لم يضحك منذ أعوام:

. صدق منامك يا أمينة، فقد جئتك بالحلوى أيضاً، وبعض الهدايا التي اشتريتها على عجل لك، وللحبيبة ثريّا.

تناول سيكارة من علبة على الطاولة، ولم يكن قد أمسك سيكارة من قبل، نفث دخانها بسرور، واستطرد:

.كيف حال ثريا؟ ما أخبارها؟ كم أنا مشتاق لرؤيتها، أذكر أنني رحلتُ في الليلة، التي رأت فيها ثريا النور.

واستطرد وهو يتأمل الصور المعلّقة على الحائط:

. رحمه الله، لقد توفيّ زوجك في ذات الليلة أيضاً.

تظاهر بالمرح، واستدار يسألها من جديد:

. هل أصبحت جدّة؟ لقد علمت بأن ثريا تزوجت؛ وغداً يجب أن نزورها، فقد جاءت سارة خصيصاً للقياها، هل تسكن بالقدس أم...

صمت أبي فجأة، لفت انتباهه الحزن الذي جلل وجه عمتي، فقد أحنت المسكينة رأسها، وكأن أسئلة أبي انهالت، كرصاص اخترق صميم فؤادها، سالت دموعها، وأجهشت باكية، وهبّ أبي من مقعده:

. ما بها ثريا يا أمينة؟ أين ثريا؟ هل أصابها مكروه؟ ماذا حدث بالله عليك؟؟

نهضت عمّتي دون أن تنبس بحرف، لحقنا بها في حيرة وقلق، قطعنا ممراً مظلماً، في نهايته باب مغلق، فتحته عمتي بحذر، وتوقفنا مكاننا جميعنا، وكأن سقف الحجرة سقط فوق رؤوسنا.

كانت ثريا تجلس على المقعد المخصصّ للعجزة، أمام نافذة خشبيّة، مفتوحة، تحدّق إلى شجرة الزيتون الماثلة أمامها، والريح تعبث بأوراقها، فتتساقط على حضنها، مثلما تتساقط الذكريات في مخيّلتها.

ركع أبي على الأرض عند قدميها، قبّل يدها، والفتاة جامدة، مثل تمثال من الشمع، لا حياة فيه ولا حراك.

كانت تبدو وكأنها فقدت عصارة الحياة، وودّعت كوكب الأرض، وصعدت إلى عوالم لا تدركها أبصارنا، مخلّفة كتلة من العظام، المغلّف بغشاء شفاف رقيق من الجلد.

شهق أبي، بكى كما لم يبك في حياته:

.كيف حدث ذلك يا أمينة؟ متى؟ وأين؟

وقفت عمّتي خلف ابنتها، داعبت شعرها المسترسل، وقالت بصوت مهشّم ملتاع:

. اقتحم اليهود بيتها، وهي لا تزال عروساً، ضربوا زوجها أمامها بوحشية أفقدتها صوابها، داسوا على رأسه بأحذيتهم، جرّوه من عنقه النازف إلى السيارة العسكرية، حملت سلاحها على عجل، ولحقت بهم، فأصابت السائق في مقتل، مما دعا رفاقه لإفراغ خمس رصاصات في جسدها، إحداهن اخترقت عمودها الفقري، وجمدتها على حالها، منذ ثلاثة أعوام؛؛

تهاوى أبي، استنفذ كامل قدراته:

. لماذا لم تخبريني يا أمينة؟ لماذا لم ترسلي رسالة أو برقيّة، مع أحد القادمين إلى عمّان؟

. تزامن الحادث المروّع مع وفاة زوجتك شيماء، لم يكن بالإمكان تحميلك ما يفيض عن طاقتك، فقد بلغني شدّة المصاب الذي ألمّ بك، وبالحبيبة سارة، وعلمت أن المرحومة عانت من المرض طويلاً، مثلما عانيتما من أجلها.

قرأنا الفاتحة على روح أمي، وعاود أبي السؤال مستفسراً:

. وزوج ثريا، أين هو اليوم؟

. لا أحد يعلم مصيره، منذ ذاك النهار المشؤوم، قال البعض أنهم شوّهوه بماء النار، وألقوا به في سجن الهاوية، ومنهم من قال أنه قضى بالتعذيب، بعد أن أفقدوه بصره، لكنني أعتقد أنهم قتلوه، فقد استعاضوا عن السجون بالاغتيالات، لم تعد سجونهم، تستوعب الأعداد الهائلة التي يجمعونها، كذرّات الحصى.

اقشعر بدني، لفّني الضباب، شعرت بدوار لدى سماعي، عشرات الحوادث المماثلة، والحكايا المفجعة.

الموت يرافق دقات الساعة في فلسطين، ينتظر كل خارج من بيته أو داخل إليه، ينتظر الأطفال وهم في طريقهم إلى مدارسهم، والشباب وهم مغادرون إلى أعمالهم الموت في كل بقعة ومكان، البيوت تهدم، والأرزاق تقطع، والأراضي تسلب، لتحلّ محلّها المستوطنات اليهودية.

أوجاع مبرحة، وويلات مفجعة، ومصائب جهنميّة، أصيب بها الشعب الفلسطيني بأكمله.

هل أبكي فراقك، والفتيات هنا يحملن السلاح، ويسقطن صريعات في سبيل الوطن؟؟ هل أتلظى بآلام الحب، والوطن يئن بالقهر، والتعذيب؟! هل أحلم بحفل الزفاف، وحفلات الاستشهاد تقام في كل بيت؟ وفي كل ليلة.

كم كنت لاهية متناسية، مثلي مثل كل اللاهين المتناسين في الوطن العربي على امتداده، متجاهلين خططاً تقصدهم في يوم، لن يكون بعيد المدى.

وددّتُ لو أنك تعود لتزور وطنك، ولو أن العالم كلّه يأتي، لرؤية شعب صامد، يتجرّع العلقم في الليل والنهار، ودّدت لو أنك ترى بأم عينيك، هؤلاء الذين يبحثون عما هو أكبر من السعادة الزائفة، والعواطف الزائلة، والأحلام العقيمة.

لقد زرتهم عوضاً عنك يا زاهر، تنقلتُ في مدن فلسطين، ووجدتهم يلهثون وراء هدف هو أكثر ضرورة من العيش، وأكثر أهميّة من فرص الهرب والنجاة، وجدتهم يترفعّون بكبرياء، يرفضون الذلّ والمهانة والانحناء.

في فلسطين، الإنسان يدفن تحت الثرى حياً، باسماً، هانئاً ترافقه زغاريد الأمهات الثكالى، ونداءات الحرية والوفاء والتضحية.

في فلسطين، الناس لا يتذوّقون مرّ البكاء، يرفضون الحزن، الشجن، والتحسّر والآهات، يصارعون الوحوش الضارية، يغتالون العار، يضحون بكل غال ونفيس، بإصرار وعناد لا مثيل لهما، يتوقّفون أمام ركام بيوتهم بفرح، لعثورهم على حجارة للقتال.

في فلسطين، يبنون حضارة المستقبل، يمزّقون خططاً ومشاريع سجلّت تواريخها، على لوائح العدّو السرّية، وملفّات السلام الدوليّة، ومؤامرات تقصدنا شعباً، وحضارة، ووجوداً.

فلسطين نافذة، سوف تخرج منها إسرائيل ممزّقة، لتدخل أبواب العالم، فإن لم تعد بإرادتك، فإنهم سيأتون إليك أينما كنت.

أستميحك عذراً يا زاهر، ليس لأنني فارقتك اليوم الذي قررنا فيه تتويج حبنا، ولكن لأنني قدّرت على نفسي البقاء في فلسطين، لأقوم على خدمة ثريا، ولأشارك عمّتي عملها في دار الأيتام، فقد نذرتُ نفسي، لخدمة جنّة الأرض، وأدركت قول أبي "فلسطين جنّة الأرض التي لا يدرك قيمتها، إلا من تذوّق عبير ثراها".



شاطئ الخريف

حكاية: عبد الستار ناصر – العراق

أنا . والله . لو حكيتها لكم على مائدة، ما صدقني أي واحد منكم، وإن أقسمت لكم ألف مرة بأنها حدثت أمام عيني، لضحكتم مني، وإن قلت لكم أنا واحد من أبطالها عشت بنفسي نبضها وخرابها ولذتها ولغزها، من يدري عندها كيف يكون جوابكم وأنتم أبعد الناس عني وعن حكايتي وعن "شاطئ الخريف" سبب المصائب والملذات كلها.

الحكاية بسيطة، أو ربما كانت هكذا بالنسبة لي، ذلك أن الناس لا يتشابهون مطلقاً، قد يصبح المرء غنياً بعد فقر موجع، وقد يشبع الإنسان من مباهج الدنيا بعد آلام ودموع وزواج فاشل وبؤس بلا حدود.

تلك حكاية رآها كل واحد منكم على شاشة التلفزيون وفي السينما، وفي القصص التي ينام في عروقها الخيال، وليس من معجزة أو مستحيل فيما نراه أو نقرأه أو نسمع به، وهذا ما يساعدني الليلة على أن أحكي لكم ما جرى معي، أنا بطل هذه القصة وأول من عاش رعشتها وزلزالها ونام تحت خيمة أسرارها وجدلها الناعم البهي، بل أول من تأبط لغزها وكاد يموت بين بقية أبطالها، ويكفي . أي والله . يا سادتي أنني الوحيد الذي ترك بصماته على جانب كبير من جدرانها وذكرياتها ومساماتها التي تشع بالشبق البشري الباهر!

إنها مجرد ليلة، القصة التي أحكيها لكم، لم تكن غير ليلة من شتاء في الشهر الثاني، مطر خفيف لم يمنعني أبداً من الخروج في العاشرة، ذهبت إلى (شاطئ الخريف) أحتسي كمية من العرق الزحلاوي الذي يشبه عطر الأبالسة، عساني أقطع الوقت بسرعة مع الباقلاء والطرشي واللبن الذي تخمّر في معدتي وأنا أحدق في عقارب الساعة.

كنت أريدها أن تقترب من الواحدة، فهو الموعد الذي أخبرتني به (سلمى) وقالت بأنه يناسب الجيران والمحلة كلها، إذ تنام في هذا الوقت أجهزة التلفزيون والكلاب والديك الذي اشتراه زوجها بعد أن اطمأن إلى صياحه الذي يوازي صوت مئذنة الجامع.

كنت قد سألتها: كيف أكون في بيتك يا سلمى وكلاب المحلة وديك البيت قادرون على إيقاظ زوجك من نومه؟.. لكنها ابتسمت، بل ضحكت مني وقالت: أنا أعرف ما أفعل يا أمجد وأنت تعرف أن زوجي يشرب كل ما يرى أمامه من الخمر.

قالت: سوف أشتري له المزيد من الخمرة، وعندما تأتي في الواحدة ليلاً يكون قد نام كما الموتى.. ثم ألا تستحي من نفسك يا أمجد وأنا التي ينبغي أن تخاف؟

رفعتُ رأسي كمن يطرد عن رجولته تهمة قذرة، وقلت: أنا لا أخاف على نفسي يا سلمى، أنا خائف عليك، الكلاب كثيرة والديك الذي عندكم في البيت لا يشبه ديوك الدنيا.

في البيت، بيت سلمى، ثلاث غرف، واحدة عند باب البيت، والثانية تحت السلالم، بينما تختفي الغرفة الثالثة خلف حديقة البيت، قالت عنها سلمى بأنها المكان الوحيد الذي لا نذهب إليه ولا نفكر فيه برغم أنها أفضل غرف البيت.

خرجت من (شاطئ الخريف) في الواحدة إلاّ ربعاً، شربت كمية لا أدري كيف رمتني على بحر من ذكريات عذبة، رسمت في ذاكرتي مسافة سوف أقطعها بنصف ساعة إلى سلمى، كنت أريد الوصول إلى بيتها متأخراً ربع ساعة، هذا أفضل، فهو يعطيني ويعطي زوجها فرصة أن ينام عميقاً إذا ما فتحت باب البيت، الذي سوف تفتحه سلمى قبل دخولي.

عند الباب الذي طاردتني صوبه الكلاب، قلت في ذات نفسي: هاهي الكلاب التي قالت سلمى بأنها ستنام.. نظرت إلى الضوء الذي يشعّ من غرفة زوجها، فأصابني الخوف في جزء خفيّ من قلبي، أعرف أن سلمى لا تنام في غرفة واحدة مع هذا الزوج السكير..

ربما كان زوجها مازال يشرب الخمرة، ربما تأخر الليلة ولم يحتس كأسه الأولى قبل العاشرة ليلاً، فالخمرة طقوس، بل من يدري، ربما أصابه الجزع من طعمها ومن رائحة النعناع التي تعافها النفس أحياناً؟

لا شيء غريب في هذا العالم، فهاهو الديك الذي قالت سلمى بأنه سيغفو حتماً، ما يزال يغنّي على سطح البيت، بل صار صياحه . كما تهيأ لي . أعلى من صوت مئذنة المحلة.

الكلاب طاردتني، والديك ما فتئ يسامر نفسه ويغنّي، ألا يمكن والحال كما أرى، أن يكون السيد زوجها ما يزال يحتسي الخمرة في غرفة نومه، بل ويغازل زوجته التي تريد أن تغازلني الليلة!

منذ طفولتي وأنا أعرف وجه النحس الذي يمشي معي، بل يسابقني أينما ولّيت وجهي، فقد فشلت في الدراسة، بينما صار الصبي الذي أعطيته دفتر امتحاني وأجوبتي وكيلاً لوزارة التعليم، ولم أسأل كيف حاز على امتياز في الماجستير؟ وعندما نزعتُ نفسي من حبال السياسة، صار ابن خالتي الذي رحت أكتب له التقارير والأفكار والقصائد، سفيراً في مدغشقر، بينما بقيت أنا منذ عشرين سنة، مجرد موظف مسكين براتب مضحك في دائرة منسية لا تذكرها الجرائد ولا يسمع بها أحد سوى زوجتي!

هذا النحس، ربما جاء الليلة معي، وإذا ما رافقني إلى غرفة سلمى، فلا أحد يدري حجم الفضيحة التي سوف أنالها وأنام فيها، لكن رغبتي كانت تسافر في عروقي، تنهش بي، يسابقها جنوني وعشقي وشهوتي، وليس من قوة في الأرض تمنعني من الدخول إلى بيت سلمى..

دفعتُ باب حديقة البيت، بيتها، وفعلاً، كانت مفتوحة كما أخبرتني، تلك إشارة طيبة إلى الجنة، فقد استيقظ جلدي من حزام خوفه وصرت أشمّ رائحة اللذة تمشي حولي وتزاحمني في كل شبر من جسدي.

بعدها رحت أحدق في الباب الخشبي الكبير، فشعرتُ أن الهواء يسابقني في الدخول إلى هذا البيت الساكن، كان الباب مفتوحاً أمام أحلى مغامراتي وأصعبها، قلت لنفسي: إنه نائم، لابد أن زوجها قد نام فعلاً، وإلاّ، ما تركت هذا الباب الخشبي وباب الحديقة على هذه الصورة.

ثم دخلتُ إلى قلب البيت، لا أدري أي خراب حلّ في جمجمتي أوهمني أن هذا البيت ليس بيت سلمى، ربما كان بيت صديق أعرفه، لكنني أهملت هذا الإحساس الغبي، ثم ولّيت وجهي شطر غرفة نومها، وعند بابها شلّني عنقود رغبتي وصار شهيقي أعلى من نباح

الكلاب بل صار يزاحم صياح الديك الذي مازال يهزأ من جبروتي على سطح منزلها، لكنني بإصبع واحد فقط كنت أدفع باب غرفتها وأنا أسمع نبض قلبي كمن يريد أن يفضحني أمام سلمى ويسخر من رجولتي.

قلت لنفسي بشيء من العنف والصرامة: تماسك أيها الرجل.. النساء لا يعشقن الرجل الجبان، وأنت لن تخسر أي شيء، فإذا كان زوجها مازال مستيقظاً، يمكنك الهروب مادامت الأبواب كلها مفتوحة أمام ساقيك.. تماسك أيها الرجل ولا تفضح نفسك..

دفعت باب غرفتها، وسمعت ما يشبه الهمس:

. ادخل يا أمجد، ماذا دهاك الليلة؟

كانت الغرفة مظلمة تماماً، والصوت الذي أسمعه يأتي مخنوقاً وخافتاً، لكنني شعرت بها تأخذني من يدي إلى فراشها وهي تقول:

. لقد شربت أكثر مما ينبغي..

خلعت ملابسي كلها، ورميتُ جسمي قرب سلمى، لم أعش ليلة في حياتي أجمل أو ألذّ من تلك الليلة، مع أنني حالما استيقظت في الصباح، رأيت زوجتي أمام عيني وهي تسألني بحياء لم أره على ملامحها منذ زواجي بها:

. ألا تذهب اليوم إلى الشركة؟

ثم ابتسمت وقالت أيضاً:

. ما فعلته ليلة البارحة كان أعجب ما رأيت منك، بل هو يشبه ليلة زواجنا الأولى في الشمال.. يبدو أنك مازلت تحبني يا أمجد.

نظرت إلى سقف الغرفة، غرفة نومنا، ثم رجعت بذاكرتي إلى (شاطئ الخريف) الذي احتسيت فيه الخمر حتى الثمالة، لا أدري كيف جرى ما جرى، كل ما أعرفه أن زوجتي راحت تضحك:

. إنها أول مرة منذ عرفتك يا أمجد، تناديني فيها باسم سلمى، كم شربت البارحة؟

ترى،

هل كان من حسن حظي أن زوجتي اسمها (سلوى) وهو قريب من (سلمى) أم كان سوء حظي أنني لم أتمكن من السؤال:
لماذا كانت أبواب البيت يا سلوى مفتوحة في آخر الليل؟



قصتان

غريب على الباب

قصة: إبراهيم خريط

فاجأني ابني الصغير قائلاً: رجل غريب على الباب، يسأل عنك.

هرعت على عجل، ونظرت إليه...

كان واقفاً قرب المدخل، محني القامة والرأس. لحيته بيضاء، وجهه حفرته التجاعيد، ذراعاه يرتعشان، وفي يده عصا يتكئ عليها.

رحّبت به بفتور، وفي خاطري سؤال كاد أن يقفز إلى لساني: من أنت، وماذا تريد؟ لكنني آثرت الصمت والانتظار.

رفع رأسه ونظر إلي. في عينيه الغائرتين عتب واستغراب. قلت في سرّي: ربّما أخطأ في معرفة البيت الذي يقصده، وربما يعرفني وأنا لا أعرفه.

عدت بذاكرتي إلى الماضي، واستعدت ومضات من الزمن الغابر... الأيام الخوالي، سنوات الطفولة والصبا... القرية التي نشأنا فيها... البيت الكبير الذي ولدنا فيه، والبساتين والحقول والبيادر... رجال القرية وشبابها وصبيانها.

شعرت برعشة تسري في جسدي، ودوّت في أعماقي صرخة مكتومة: إنه هو، نعم إنه هو. لكن العمر تقدّم به، فضعف جسمه، وانحنى ظهره، ووهنت قواه.

قلت بلهفة: أنت...؟

هزّ رأسه ودمعت عيناه.

مددت له ذراعي وعانقته، فضمني إليه وقبلني، وبكى كطفل صغير.

فتحت الباب على مصراعيه قائلاً: تفضّل... تفضّل.

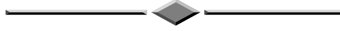
قدته إلى الداخل، وعيون صغاري تراقبني وتنظر بدهشة إلى هذا الزائر الغريب.

أشار إليهم بيديه، فاقتربوا منه بتردد وحذر. احتضنهم وقبّلهم قائلاً:

. أنتم لا تعرفون من أكون. أنا عم أبيكم.

ثمَّ رفع رأسه إليّ مضيفاً: أليس كذلك؟

قلت دون تردد: نعم... نعم.



أذكر فيما أذكره اليوم، أنه كان يأتي لزيارتنا في المدينة، بعد أن انتقلنا إليها. وكم كنا . نحن الصغار . نفرح لقدومه!. يهلّ علينا بثيابه الريفية... على رأسه كوفية زرقاء وعقال أسود، وعلى كتفيه عباءة بنيّة من وبر الجمال، مطرّزة بخيوط ذهبية، تضفي عليه الهيبة والوقار.
ما جاء فارغ اليدين يوماً. كان يحمل معه سمناً ولبناً، أو زبدة وبيضاً عربياً. أمّا خبز التنور فلم يغب عن ذاكرته أبداً. وكان ينظر إلينا ونحن نخطف الخبز، ونشم رائحته، ونلتهمه بشهيّة، فيقول مبتسماً:

. حتّى الصغار... يميّزون خبز التنور عن خبز الفرن.

ثمَّ يلتفت إلى والدي، ويقول:

. طعامكم في المدينة بلا طعم أو نكهة... سمن مهدرج، وبيض صناعي، وخضار بلاستيكية.

ويصمت لحظة... ينقل بصره بين زوايا الغرفة، ويضيف قائلاً: بيوتكم صغيرة، وغرفها ضيّقة، تشبه علب السردين، وأبواب الشقق متلاصقة، والجار يغلق بابه دون جاره... كان الله في عونكم.

فيهزّ أبي رأسه مؤيداً، ويقلّب كفيه، ويقول:

. هذا صحيح. كل شيء تغيّر. ولكن... هل هناك حل آخر؟!.

هذا الرجل واحد من أقربائنا، يلتقي مع أبي بالجد الثاني أو الثالث، يقيم في القرية التي هاجرنا منها... كان يزرع القمح والقطن والخضار، ويربي الماشية والدواجن. وقد دعانا لزيارته مرّات عدة. وكنا نشعر بسعادة غامرة في بيته الفسيح، الذي تظلله شجرة التوت الكبيرة، ودالية العنب الشامي. وكانت تلك الزيارات أعياداً لنا، حيث الولائم الدسمة، والخضار الطازجة، والهواء النقي الطلق، واللعب في الحقول والبساتين والبيادر. والسباحة في السواقي، وتسلّق الأشجار، وقطف الورود والثمار.

ثمَّ غاب عنا... انقطع عن زيارتنا سنوات طويلة. وربما زارنا ولم يجدنا، بعد أن كبرنا، وتفرّقت أسرتنا، وصارت أسراً صغيرة. وشغلتنا عنه أو شغلته عنا دورة الأيام ومصاعب الزمان. وصار جزءاً من الماضي الذي ولّى ولن يعود. وهاهو اليوم يتذكرنا ويفاجئنا بزيارة غير منتظرة.

سالت الدموع من عينيه، وما أصعب أن ترى الرجل وهو ينشج ويبكي! فقلت له:

لماذا تبكي يا عم؟

مسح دموعه وقال بصوت يختنق:

. أبكي من الفرح إذ أجد من يتذكرني ويعرفني، ويسأل عني بعد غياب وفراق طويل. تصوّر يا ولدي أن بعض أقاربي الذين طرقت أبوابهم في المدينة لم يعرفوني، أو تظاهروا بأنهم لا يعرفوني، ولم يسمعوا بي. صدّوا عني وتجاهلوني. أنا لا أريد منهم شيئاً. فقط أريد أن أراهم قبل أن أموت، أريد أن أطمئن عليهم، حتّى ترتاح نفسي وأشعر بشيء من السعادة قبل أن أودّع الدنيا. هذا كل ما أرجوه وأتمناه ولا شيء آخر. ربّما ظنّ بعضهم أنني جئت مستجدياً، فقابلوني بجفاء، وقالوا: الله يعطيك. وأغلقوا الباب في وجهي دون أن يسألوا من أنا وماذا أريد.

صمت لحظة، ثمَّ كرّر قائلاً:

. أنا لا أريد منهم أو منكم شيئاً. أعرف أن حياتكم معقّدة.

وقتكم ليس ملكاً لكم، وكل شيء عندكم بثمن.
شعرت أنه أثار أشجاني، وأيقظ همومي وأحزاني. لم أنطق بكلمة، إلا أن صوتاً مخنوقاً تردد صداه في أعماقي... نعم، كل شيء بثمن... وأي ثمن!
ارتسمت على وجهي ابتسامة ساخرة، إذ داهمت مخيلتي صور شباب وشابات، في المطاعم والفنادق والحدائق ومراكز انطلاق الحافلات. يرابطون عند أبواب دورات المياه، يرحبون بالداخل إليها والخارج منها... يقدّمون لهم مناديل ورقية، ويتلقون منهم قطعاً نقدية.
ابتسمت بسخرية، وتمتمت: نعم يا عمّاه، كل شيء بثمن. الماء والهواء... حتّى قضاء الحاجة صار بثمن.

حفل تكريم

تلقى دعوة تكريمه بدمعة فرح...
عندما قرأ البطاقة، اختلجت جوارحه والتهبت عواطفه، وتلجلج لسانه وهو يقول لزوجته بسعادة طفل:
. ألم أقل لك...؟ صحيح أنني عانيت كثيراً من إجراءات التقاعد، وذقت المرّ والعذاب وأنا أقف ساعات طويلة كل يوم على أبواب الدوائر والمؤسسات... يتقاذفني العاملون فيها كما يتقاذف اللاعبون كرة القدم. وصحيح أن الإجراءات لم تنته بعد، فلا تطلع الأوراق من درج إلا لتختفي في آخر، وترقد في سبات طويل كسبات الكائنات ذات الدم البارد في فصل الشتاء. وصحيح أن أحداً من أولياء الطلاب الذين كانوا يرابطون عند بيتي أيام الامتحانات، ويدقون بابي نهاراً وليلاً، لم يطرق بابي منذ أن انتهت مهمتي وأحلت على التقاعد. إلا أن هذا لا يعني أنني وُضعت على الرف، كشيء لا نفع له ولا حاجة، ولا يعني أن بلدي ينسى أبناءه الذين كانوا شموعاً تحترق.
في يوم التكريم قدم إلى الحفل، وعلى كاهله أعباء ستين عاماً، قضى أغلبها في الصفوف أمام التلاميذ، وبين المقاعد والكتب والألواح.
استقبلته لجنة التكريم، وأرشدته إلى الصالة الواسعة المزينة بطاقات الورد، وعبارات الترحيب المكتوبة على قطع كبيرة من القماش.
كانت المقاعد الأمامية فارغة، ولما همّ بالجلوس في الصف الأول، قال له رئيس اللجنة:
. عفواً أستاذ. هذا للمسؤولين.
نظر إليه باستغراب، وقال:
. لكنه فارغ!
ردّ عليه مبتسماً: يأتون متأخرين، كما هي العادة.
انتقل إلى الصف الثاني، ففاجأه أحد أعضاء اللجنة قائلاً:
هذا لرؤساء الأقسام.

تراجع إلى الثالث، وقبل أن يتخذ له مقعداً، سأل:

. وهذا...؟

. هذا للمنظمات واللجان الرسمية. انتقل إلى الصف الرابع وخذ مكانك قبل أن يشغله الآخرون.

قال له ذلك، وهرع إلى البوابة الكبيرة، عندما أعلنت أبواق الدراجات النارية التي تتقدّم السيارات الفارهة عن وصول المسؤولين وذوي المناصب.

رحّب القائمون على الحفل بهم، وقدّموا لهم القهوة في صالة الاستقبال، وعرضوا عليهم طلبات خاصة، مكتوبة على ورق، أو همسوا بها في آذانهم.

بعد ساعة من التأخير والانتظار، رحّب عريف الحفل بالضيوف الذين شرّفوا الاحتفال بقدومهم... ذكر مناقبهم، وعدّد إنجازاتهم، وشكرهم على تكرّمهم بالحضور، وعلى تضحيتهم براحتهم ووقتهم الثمين. ثمَّ أشار بكلمات مقتضبة . نظراً لضيق الوقت . إلى المعلمين المكرّمين. وفي نهاية الحفل قدموا لهم الهدايا الثمينة، ثمَّ وزعوا على المكرمين هدايا صغيرة.

كانت هديته طبقاً مستديراً من النحاس. حمله، ولفّ جسمه النحيل بمعطفه القديم وغادر القاعة.

في حلقة غصّة، وفي صدره غيظ مكتوم، وفي ذهنه سؤال: هل كانوا يكرمونني حقاً؟ وبهذا الطبق النحاسي الصغير! ماذا أفعل به؟

زوجته وأبناؤه في البيت ينتظرون قدومه، وقد وعدهم بعشاء دسم وحلوى لذيذة، وليس بطبق فارغ.

سار بخطى مترددة متثاقلة، وعلى رصيف الشارع العام، أمام الجامع الكبير توقف قليلاً... كان ينظر إلى واجهات المحلات التجارية، ويتأمل الألبسة والأحذية المعروضة... يقرأ أرقام الأسعار العالية، ويدسّ يده النحيلة في جيبه الفارغ.

ثمَّة رجل عاجز بثياب رثة، يتخذ من باب الجامع مقراً له. أمسك بذيل معطفه وشدّه قائلاً بغضب واستنكار:

. ألم تجد لك مكاناً آخر؟! ابحث عن رزقك في غير هذا الموقع.

نظر إليه المعلم مستغرباً... أمامه طبق معدني مستدير، تناثرت في قعره قطع نقدية صغيرة وكبيرة.

فغر فمه، وجحظت عيناه...

حدّق ملياً في الطبق المركون على الأرض، وفي الطبق الذي يحمله بيده...

كان الاثنان متشابهين.



حالة السيد عزيز

قصة: محمود الوهب– سورية

فاجأتني، هذا الصباح، حالة السيد عزيز... الجلبة التي جاءتني من جهة بيته أيقظتني باكراً... دفعني الفضول وواجبي الصداقة والمجاورة إلى الدخول في حقيقة ما يجري... ما أعرفه أنّ السيد عزيز، أخذ منذ فترة، يشكو آلاماً مبرّحة في روحه المترامية العمق والاتساع، ابنه الطبيب هو الذي أخبرني بحالة والده، التقيته فجر اليوم، كان واقفاً عند باب الدار، دار أهله، يدخن سيجارة، ويحدّق فيما تبقّى من ظلمة...! بدا لي أيضاً وكأنّ الجلبة هي التي أتعبته فخرج ينشد الراحة... سماعة المعاينة المشكولة على رقبته، والمتدلية باسترخاء على صدره وحتى أسفل بطنه، جعلتني أضع يدي على قلبي... أودّ أن ألفت إلى أن ابن السيد عزيز هذا، حديث التخرج في الجامعة، لكنّه يعالج أوجاع الحي جميعاً، والحقيقة أن أهل الحي، هم الذين يحشرونه في أمراضهم القديمة والمستحدثة، وهو لا يتوانى أبداً...!

سألته، خيراً إن شاء الله، مشيراً بيدي إلى السماعة..!؟ أجاب ببرود ظاهر، الوالد. تعيش أنت. أعطاك عمره...!

قلت وقد اختلطت عليّ الأحوال... حال الوالد، وحال الولد:

لا تقل يا حكيم...!

تمتم مؤكداً:

هي الحقيقة يا حاج عمر، ما باليد حيلة.

لم أكن لأتصور أن السيد عزيز يمكن أن يموت، ولست أدري من أين جاءتني هذه القناعة...!؟ ألأنه يتمتع بقوى مميزة في بدنه وروحه... أم لأنّه معدود جزءاً من الحارة، فالكل يعلم أنّه ركن الحارة وسرّ عراقتها... والكلّ يعلم أيضاً، أن حارتنا لا تموت... بل لا يمكن لها أن تموت، إذاً كيف يموت من لم يتأخر لحظة عن كلّ عمل يرفع من شأن الحارة، ويجمّلها، بل كيف يموت من وضع حجر أساسها، ومنحها اسمه، وحماها وقت الشدائد والمحن، وأسبغ عليها من نعمائه...!

كلّ ذلك راسخ في نفوس أهل الحي وذواكرهم... ومع ذلك لم أجد بداً من التسليم بالخبر، والترديد الببغائي كلّنا، يا حكيم، على هذه الطريق، رحمه الله يا بني، وقد أضفت:

ما الذي تنوون فعله الآن...؟ أعني هل يمكننا دفنه في الحال، وإقامة الصلاة على روحه بعد صلاة الفجر...؟ أم أنكم ستؤجلون ذلك إلى وقت الظهر...؟ قال الطبيب، وقد رشقتني عيناه بومضة حارّة لفّت رأسي بالكامل، بل أظنها قد اخترقت عظم الجمجمة وجالت في حواريها وأزقتها:

الأمر متوقف عليك يا حاج عمر...!

علي أنا...؟ البركة فيكم يا بني، على كل حال أنا جاهز لأية مساعدة، نحن أخوة وجيران...! والوالد أخونا وحبيبنا وسيّدنا...!

أريدك أن تساعدني في إقناعهم، أقصد، أخويّ الكبيرين، وبعض أقاربي، الأعمام والأخوال... قاطعته:

الإسراع في الدفن لا يحتاج إلى إقناع يا بني... إنها، كما تعلم، سنّة... وهي سنّة محمودة "تكريم الميت دفنه".

تابع الطبيب: أعلم ذلك، لكنّ المشكلة أكبر ممَّا تتصور يا حاج عمر، إنهم غير مقتنعين بحقيقة الموت، أعني موت الوالد.

ماذا تقول...؟ "بماذا يهرف هذا الصبيّ المغرور... أيدفعه غروره إلى التهور...؟ هؤلاء جيراني وأنا أعرفهم... أنا أدرى بإيمانهم ويقيني..." أعطيت صوتي لأهل البيت، يا الله... يا الله، دخلت سريعاً، لاقاني الولد الأكبر للسيد عزيز... تفضّل يا عمّي، كان متجهماً ومرتبكاً... سألته ما الحكاية يا مروان...؟ قال بأسى ظاهر:

الوالد متعب يا عمّي...!

متعب...! وكدت أبوح بما سمعته منذ لحظة... لكني سألت:

لماذا لم تحضروا طبيباً..؟ ثمَّ عدّلت صيغة سؤالي، ألم يعاينه شادي..؟ "قصدت أخاه الأصغر، الطبيب الذي التقيته عند الباب".

تنهّد مروان، وتمتم بكلام لا يكاد يسمع...!

المشكلة عند شادي يا عمّي...!

كيف؟ وماذا تقصد...؟

الدكتور شادي، يا سيدي، يرى أنّ الفحص السريري الذي قام به قد أكّد له موت والدنا...!

دخلت الغرفة التي كانت تعجّ بالكثيرين من الأهل والجوار... كان السيد عزيز مستلقياً على ظهره، لا يلتفت يميناً ولا يساراً... حتّى إن عينيه المفتوحتين باتجاه السقف لا تنمان عن شيء ولا تمنحان أيّة إشارة تقود إلى يقين... جلست إلى جانبه، سألته عن صحته... خيّل إليّ أنه ردّد كعادته: بخير، الحمد لله... مددت يدي نحوه، تلمّست يده وجبينه، لم يكن بارداً كحال الأموات، كما أنّه لم يكن حاراً بالمعنى الذي يوحي بالصحة والمعافاة... أستطيع القول:

إنه كان فاتراً... لا أعرف من ردّد أمامي هذه العبارة المنسوبة إلى بولس الرسول: "كن حاراً، أو بارداً، ولتكن فاتراً، فتلفظك نفسي".

أخذت الولد الأكبر جانباً وهمست:

هناك التباس يا مروان، قد يكون تقرير شادي صحيحاً، عندئذ تحدث كارثة...! إذ يكثر القيل والتقوّل... ثمَّ ملت نحو رأسه أكثر وقلت:

ما نخشاه يا مروان انتشار الروائح... وذلك لا يليق بالسيد عزيز ولا بسمعته الطيبة، وماضيه الناصع، أرى أن تستشيروا حكيماً...!

قال مروان:

ولم لا... نرسل، الآن، في طلب الشيخ حمدان... صاح شادي وقد صار داخل الغرفة:

بل نستشير أستاذي في الجامعة الدكتور مقدام...

وما المشكلة يا أولاد فلتستدعوا الاثنين معاً... رأيان أفضل من رأي واحد...!

فكّر مروان ثمَّ استدرك، ولكن هل نزعج الناس في مثل هذا الصباح الباكر...؟ قلت:

الشيخ حمدان يكون، بطبيعة الحال، قد ذهب إلى المسجد، ويمكن مناداته بعد الصلاة مباشرة، عندئذ قال شادي:

وأنا أرسل إشارة إلى الدكتور مقدام على هاتفه الخليوي، أو أخبره عبر الإنترنت، هو أيضاً يقوم إلى الكومبيوتر باكراً، إنه رجل نشيط ولا يتخلّف عن أيّة مساعدة أو مهمة.

تركت الأخوين في مجادلتها، وعدّت إلى السيد عزيز، جلست بجانبه، رفعت الغطاء عنه، أزحت طرف قميصه الداخلي، نظرت إلى بطنه أولاً ثمَّ إلى ظهره، فلم أرَ ما يبعث على الريبة، ثمَّة رطوبة من أثر تعرّق سابق...! أعدت كل شيء إلى طبيعته، وطلبت بصلة، فعصرتها ما أمكنني، وجعلت ماءها في أنف السيد عزيز، خيّل إليّ حقيقة، أن الرائحة النفاذة قد جعلته يرفّ جفنيه مرات، وأن لون وجهه الأصفر قد أخذ في الاحمرار... لم أصرّح للأخوين برأيي، إذ لم أكن متأكداً تماماً...!

علا صياح الأخوة، وبدا كأنّ الأسرة انقسمت على نفسها، الأمّ وحدها كانت صامتة ساكنة... وحدك يا أم مروان من يستطيع حسم الأمر، تكلّمي، نوّرينا، لا حياء في الدين...! هكذا قدّرت فحوى همسات أم هانئ لأم مروان... أنا أعرف رأي أم هانئ في مثل هذه الحالات، إنّها ترى أنّ سرّ حياة الرجل تكمن في فحولته... لكنّ أم مروان لم تحرّك ساكناً، وإن كانت عيناها قد أضيئتا للحظات ثمَّ عادتا إلى جمودهما...!

كثيرون الذين يصابون بغيبوبة ثمَّ يعودون إلى حالتهم الطبيعية، فلم لا يكون السيد عزيز واحداً منهم...!؟ سمعت ذات مرة عن رجل دفن حياً، وتبيّن بعدئذ، أنه كان في حالة غيبوبة، حارس المقبرة هو الذي تنبّه إلى أنينه... لكنه لم ينقذه إلا بعد أن فاصله على مبلغ محرز من المال، قال له هاأنذا أمنحك حياة جديدة، فَقَبِلَ... لكنه لم يفِ بعهده تماماً، رغم الحياة الطويلة التي عاشها بعد ذلك...!

ازدحم منزل السيد عزيز بالناس... الحارة كلّها صارت داخل المنزل وعلى بابه، الكل يريد معرفة ما يجري... والكل دخل في مجادلات مع الكل، كان النقاش قد وصل إلى منتهاه حين وصل الحكمين... وكان الناس قد أصبحوا فريقين... وقف الشباب والنساء في صفّ الدكتور مقدام، في حين وقف الآخرون في صف الشيخ حمدان...!

الدكتور مقدام أعلنها صراحة، فبعد إجراء فحوصاته المختلفة مستعيناً بأدوات كان أهل الحارة يشاهدونها لأول مرة قال:

المشكلة يا جماعة تكمن هنا وأشار إلى الجهة الخلفية من رأس السيد عزيز، هنا المركز الرئيسي لإمداد الجسم بشعاع الحياة، فخلف هذه البقعة التي ما تزال تحتفظ ببعض الشعر، بؤرة ضوء، لكنها، الآن، زيت، صاح واحد من بين الحشد:

املأها يا دكتور، الزيت عندنا كثير... ردّ الدكتور مقدام بهدوء تام:

لا يمكنني... تستطيعون دهنه من الخارج فقط...! ثمَّ أضاف:

الحقيقة أنّ البؤرة مطفأة، تيارها الكهربائي مقطوع... وحين جاءه صوت آخر يطالبه بالعمل على وصله قال الدكتور مقدام باللهجة ذاتها:

الأسلاك مهترئة... مآخذها متآكلة... وليست لدينا القدرة على استبدالها...!

هزّت مجموعة الدكتور رؤوسها دليل الموافقة والتأييد، وقال بعضهم فلنقم، إذاً، إلى الدفن... ولننهِ هذه المهزلة...!

اعترضت مجموعة الشيخ حمدان، وانبرى أحدهم يقول:

أرأيتم هاهم أولاء يعترفون بالعجز صراحة... أمّا نحن فلن ندفن من هو حيّ أمامنا، انظروا يا جماعة، إلى ضوء عينيه، بل تحسسوا دفء جسمه، هل نكذّب أعيننا، ونصدّق هذه الأدوات وما يتأولون بها...؟!

سخرت امرأة من حديث الرجل، واصفة إيّاه بالجاهل وبصاحب الآراء الفاسدة...! فردّ الرجل بنزق:

والله كلّ واحدة منكنّ تفسد قبيلة، بل مدينة بكاملها... وتابع:
نحن نعرف، أصلاً، لماذا تؤيدن الأطباء... تضاحكت مجموعة تقف إلى جانب الرجل... المرأة، لم تكترث بل صاحت بملء عزيمتها:
هيّا... هيّا يا شباب احملوا الجثمان، ولنرَ، إن كان حيّاً أو ميّتاً... عندئذ اقترب مروان الابن الأكبر للسيد عزيز، ليقف حائلاً بين الناس ووالده، وقد فتح كفيه باتجاه الناس تعبيراً عن عدم الرغبة في الدفن، وقال:
إنّ الشيخ حمدان لم يدل برأيه بعد... تفاجأ الشيخ حمدان الذي كان مشغولاً بتلاوة آيات من الذكر الحكيم، قريباً من الأذن للسيد عزيز، إذ بدا من ارتباكه، أنّه لم يأخذ النتيجة المرجوّة، فلم يجد بدّاً من القول:
أرى يا جماعة أن ننتظر بعض الوقت، لعلّ فرجاً من الله يأتي، أنا في الحقيقة لم ألمح أثراً لمجيء عزرائيل...! فما علينا الآن سوى توفير الهدوء للسيد عزيز...!
عندئذ أخذت جمهرة الناس بمغادرة المنزل... وقد كان الطبيب الشاب إلى جانب الدكتور مقدام، بينما سار الأخوان الآخران إلى جانب الشيخ حمدان، يتبعهم بعض الأقارب، وحدها أم مروان بقيت في البيت تلوب على شيء ما... لعلّه الزيت...!
وحيداً خرجت... فما جرى أربكني... أحدث خلخلة في روحي... والأسوأ من ذلك كلّه أنني لم أعد قادراً على التركيز في أمر محدد... وأنني، في حقيقة الأمر، لم أستطع إبداء رأيي فيما يخص حالة السيد عزيز...! أحسست بنوع من البرودة تجتاح جسمي كلّه... وأنني بحاجة إلى الاسترخاء تحت أشعة الشمس الصباحية التي أخذت تعتلي متن الفضاء.

حلب، ربيع 2004

الورم

قصة: جهان المشعان– السعودية

إنها الثامنة صباحاً... لم يعد لديها خيار... يجب أن تنفض عنها غبار الكسل اللذيذ.. أيقظتها بإصرار زقزقة العصافير المشاكسة. فتحت نافذتها تتنسم أطياب آذار وعبق رياحينه...
ضغطت زر التلفاز... أنساب فيض من الصور الملونة وانهمر شلال النغم... تسرب اللحن الراقص إلى مسامعها... أصابتها عدوى الرقص المحموم عندما صافحت عيناها جريدة الصباح... هللت جوارحها... وفي دفترها سجلت: (إنه يوم تاريخي)

لأول مرة وبعد وعود خائبة كثيرة تنشر قصتها الأولى في الجريدة المحلية... يعني لها ذلك الكثير.... إذ إنها ستكون ضيفة الصباح على موائد مثقفي المدينة.... سيجتمعون في المقاهي والدوائر والأندية وستكون قصتها محور أحاديث لا تنتهي.. وأخيراً سيجمعون:
. في هذا اليوم ولدت أديبة كبيرة
ستشكر له نصيحته التي جعلتها تمسك بخيوط اللعبة جيداً...
((كل ما تحتاجينه ذهن متوقد وخيال مجنح وقلم لين مطواع ولا يخلو الأمر من توابل قليلة ومنكهات تسكب في قالب طلسمي مبهم مع تلاعب رشيق بالمعاني والكلمات... لن يستطيع أحدهم أن يدعي عدم الفهم... سيعري نفسه أمام الآخرين....!)).

صحيح أن موضوع قصتها عادي ومكرر إلا أنها وبذكائها الوقاد استطاعت أن تتناوله بطريقة أخاذة ومن زاوية لم يفطن إليها أحد.... أو لنقل إنها ضربت على الوتر الحساس الذي يجبن غيرها عن المساس به لذلك هي تستحق التصفيق فعلاً....!

لن يهدأ رنين تلفونها..... إن هي إلا دقائق ويبدأ بعزف سيمفونيات الإعجاب وستذوب أسلاكه بآهات الروعة... لكن تباً... لماذا تشعر بكل هذا الألم...!؟ أوه... إنه إصبع البنصر... متورم ومحمر قليلاً... لا يهم... ربما لسعته ناموسة لعينة...! قليلاً من الملح وينتهي كل شيء لن تدع هذا الحادث العارض ينغص فرحتها... حملت قلمها بلهفة... انسابت الكلمات منه بسلاسة مذهلة... كتبت قصة أخرى... وأخرى...
كانت حصيلة ذلك اليوم أوراقاً كثيرة مبعثرة في عتمة الغرفة الباردة... وإصبعاً أكثر تورماً واحمراراً.

بدأ الورم يسيطر على كامل اليد اليسرى عندما وافقت لجنة إجازة النصوص على طبع كتابها الأول.
أشاد الجميع بالحفلة الرائعة التي دعت إليها أدباء المدينة ومثقفيها لتطلق لهم جنين أفكارها الأول والذي دفعت فيه دم قلبها . بل واستدانت . حتى يصل إلى أيديهم دافئاً... طازجاً... وبغلاف لامع أنيق وإهداء يقطر شعراً
عندما عادت إلى بيتها في ذلك المساء كان الورم قد توغل في جسدها مسافة يصعب الرجوع عنها...

ألفت بسرعة عالم الأضواء المدهش... ميكروفونات... وتصفيق.. وفلاشات تصوير... وإطراء يزلزل المشاعر...
كان كتابها الأول فاتحة خير عليها... توالت بعدها الأمسيات الثقافية وكانت نجمتها الساطعة.. كل ما تجود به قريحتها يستحق التصفيق وينتزع صيحات الدهشة... حتى لو تنحنحت تضج القاعة بتلك (الإحم) الأدبية.
كل ما خططت له وصلت إليه... تعبت كثيراً.. تمسحت بأعتاب سادة الأدب... سفحت دموعها سخية في بلاط أحدهم... تأملها بعيني باشق عجوز... ينهشه الفضول لمعرفة ما وراء الأدب....!!!
تسلحت بمواعظ ومبادئ وفضائل كثيرة... وبما أن للضرورة أحكامها فلا مانع أن تنتحر موعظة... وتتبخر فضيلة... وينزلق مبدأ....!!

تقف الآن كأميرة أسطورية يتوج ما كتبته كأفضل عمل أدبي في مدينتها لهذا العام.

وفي فترة وجيزة أصبح اسمها ضيفاً على الصفحات الثقافية....

احتلت أخبارها حيزاً لا يستهان به في وسائل الإعلام بعدما تحول بعضٌ من إبداعاتها إلى أعمال فنية حظيت بجماهيرية كبيرة. تطاردها الأضواء... تتهرب منها بدلال... يجن جنونهم.. يستقتلون للوصول إلى سيدة الأدب... تسرق كاميراتهم لقطات عفوية لصفحة خدها المتوردة كحبة خوخ... تبز اللقطات التي دفعت الليدي ديانا حياتها ثمناً لها....!

يطارد أحلامها قرع طبول إفريقية مجنونة... ومحاولات عقيمة للتحليق عالياً...

أوراق ملطخة بالسواد...

ورموز سيريالية غامضة...

طبل...

وزمر...

وأصوات نشاز متداخلة غاضبة....

وتصفيق... تصفيق إلى ما لا نهاية.

يكدرها ذلك الورم الذي لم ولن تجدي معه محاولات التعامي عنه أو المكابرة على آلامه.. تشعر وكأنها تعوم في كتلة صديدية ضخمة....

لم تعد تجدي معها نصائحه بمراجعة طبيب نفسي بعد أن أخفق الطب الجسدي في إيجاد مسبب عضوي لآلامها...

مستحيل... أيعقل هذا...!؟

أليس معناه أنها تقبل الاعتراف ضمناً بأنها تعاني من خلل ما في تركيبتها النفسية...!؟

لا تخفى عليها دوافعه فالعين تغار من أختها وهو الذي لا يكاد يعرفه أحد لولاها....!! أراحها هذا الاستنتاج كثيراً

تنوء تحت ضغط الورم الذي لا يرحم.. آلامه لا تطاق... وكوابيسه لا تنتهي.. تود أن تركض إلى البراري المفتوحة على المدى... أن تخلع جلدها.. أن تختبئ في مرافئ الطفولة... وأن.... وأن...

لكن ما سيقال سيهدم مجدها الأدبي الذي جهدت في بنائه تخشى انفضاح سرها كلما صافحت أحدهم أو إحداهن... تكاد تصرخ من شدة الألم... تتحامل على نفسها....

تجاهد لرسم ابتسامة أشد سريالية من أحرفها...

تصارع الكلمة...

تستجدي العبارة...

تستعطف الفكرة...

كان الورم قد أتى على كل شيء....!



ذلك المتخرج حديثاً من جامعته والذي يدعي إلمامه بالنقد اختار إبداعاتها موضوع لرسالته... وضع كتبها على منصة التشريح... وببراعة طبيب متمرس (فلفصها) فكرة.... فكرة.... كلمة..... كلمة.... حرفاً... حرفاً... ثم أطلق صيحته الممزوجة بفرحة الاكتشاف

. الإمبراطور عاري

كان انفجار ذاتها المتوذمة مدوياً

رحم الله أديبتنا الكبيرة.



امرأة تكسر أغلالها

قصة: عوض سعود عوض– فلسطين

- 1 -

استفسرت أمي عن المكان الذي أقصده، فلم تتلق أي جواب، أسرعتُ في الخروج قبل أن تدهمني بسؤال آخر بكت عيناي، لم يعد لجسدي أيّ إيقاع، بت شاردة، ذهني مشوش، لا أجيد التصرف، ولا سماع الألحان والأغاني، حبيبي فؤاد لا أعرف عنه شيئاً، ولا أعرف كيف سأصل إليه. مسحت شفتيّ بالمرود، ثمَّة تاجر يسيل لعابه، تعلّق بيَّ، نسي تجارته، وعدني بنقود لا تأكلها النيران، تجاوزت تعثر قدمي، تركته يهذي ويعد نقوده، بعد أن عرف أنني لن أبيع جسدي، لن أبيع حبيبي من أجل أمواله.

- 2 -

سمعت طرقاً خافتاً، قمت أفتح الباب، اكتشفت أن لا أحد في الخارج، الطرق في صدري، إنه فؤاد الذي خبأته بين ضلوعي. أغلقت عليه صدري، ووضعت رأسي بين يديّ، تجاهلت نظرات مصوبة اتجاهي، خفت أن يكتشفوا ضعفي، فلو حدّقوا بعينيَّ لوجدوه داخلهما. ولشمّوا عبقه في خلاياي، من يتأملني يدرك مدى حزني وارتباكي، نظرت إلى جسدي الفائض بأنوثته، وقررت أن لا أسمح لأي كان أن يكتشفه، حتّى لو كان ذلك التاجر الذي تعثرت قدمي به، والذي قرر أن يشتريني، الوحيد الذي عرف دروب جسدي الحبيب، فكم أصير أليفة بعد لحظات من تقبيل يده لخصري.

- 3 -

التاجر قال: أريدك يا زهرة، قلبي مال إليك، أدفع وزنك ذهباً.

أجبته: أنا لا أحبك!

قال: الحب يأتي بعد الزواج.

. أنا لا أريد أن أتزوج.

. الزواج سنّة الحياة، وأهلك موافقون.

. إذا أجبرت على ما لا أريد، لن يحصل سوى المكروه!

- 4 -

خرجت من البيت لأشتري طاقة ورد، تشبه التي تلقيتها من حبيبي فؤاد بمناسبة عيد ميلادي. أذهب إلى الحديقة، أقعد على المقعد الذي جلسنا عليه ذات يوم، أستعيد كلماته، أتصوره كيف يبتسم، وكيف تضم كفه كفي برفق وحنان، لكنني أصحو فلا أجده إلى جانبي، أشاهد أفول الشمس وغيابها، أغسل وجهي باللآلئ، أشرب ماء من الحنفية وأغادر.
أفيق من النوم متثائبة، أنتظره، أقف على الشرفة علّه يمر، أجهّز نفسي للخروج، ألبس الثياب التي كان يمتدحها، تحدّق أمي بوجهي، وعندما لا تقرأ ملامح الفرح، تؤنبني، أشم رائحة، ربّما هي رائحة سنّها المنخورة.

- 5 -

لا أعرف كيف تعلّقت بفؤاد، كلُّ ما أتذكره أنني أحببته من النظرة الأولى، حين رأيته يقود مظاهرة شبابية، ويتجه بها صوب شارع أبي رمانة، يهتف بصوته القوي الذي يتردد في أسماعي، أمّا أنا فكنت على رأس مظاهرة الفتيات، اختلط الفتيان والفتيات وسرنا في مسيرة واحدة، مقررين الوصول إلى نهاية الشارع، لتقديم الاحتجاجات الشعبية على غزو العراق. نظرتُ إليه ونظر إليّ، ابتسمنا وتبادلنا التحيات، بعد عراك مع الشرطة أصيب فؤاد بيده اليمنى ورأسه، نقلته إلى مشفى المواساة حيث نظفت الجروح وخيطت، ثمَّ انطلقنا بعيداً عن الإسعاف، جلسنا على العشب، تبادلنا الأسماء والعناوين ثمَّ افترقنا. من يومها ونحن نلتقي، نتحدث بصوت عال وعندما نصمت نكون قد اتفقنا على أشياء كثيرة. لتبدأ لغة العيون، ولغات الأكف، ولغات كثيرة خبرناها.

- 6 -

أنت يا زهرة لستِ كأيَّة فتاة، أيَّة بلاغة يمتلكها المرء ليصف رشاقتك، فإن فعل يكون قد خطا خطوات في طريق الشعر، أمّا إن استطاع وصف الزنابق المتفتحة في جسدك، فيكون كصانع العطور التي يبدعها من زهر أنفاسك. عندما أراك يصحو الفجر في أجفاني وتشرق الشمس، وتدور الأرض تسابق الزمن. أردت أن أبوح بلواعجي، فقلت ما أريده من خلال نظراتي، سمعت وشوشاتٍ وأغاريدَ، طربت لضربات الطبول، وتنطيط الكرة داخل صدرينا، بذاك الدفق الرائع من الحرارة والضياء، أحسُّ أنني أسكن في مكان لا يتعدى الميلمترات، إنه البحر والشراع والحديقة، أيمكن أن أغرق في العينين، أم في تخوم غاباتك؟.

- 7 -

بدأت أرشح ألماً، ضممت عطري وأغنياتي وعواصفي وصرخاتي، بدأ جسدي ثورته، أيعقل أن أكون زوجة من لا أحب، لأنَّ أهلي أرادوه. ففي الوقت الذي أحببت فؤاد وتعلقت به، أرادني التاجر لعبة يتغزّل بها بعدما تخلّى جسدي عن طفولته وفار، أثار انتباهه توسع قميصي، الذي وهب صدري حجمه الرائع، وضمَّ نهديَّ بكلِّ ودٍّ، وبقي محافظاً على شموخهن، أمّا شعري المتراقص فبدا يتماوج مع ابتسامتي. النسمات الناعسة تهبه أريج الأنوثة، يجنُّ، ويصرِّح برغبته تملكي. بدا يتخيلني بضاعة ونقوداً، غير عارف مدى ثورتي عليه.

- 8 -

امتدت يد الحبيب إلى صدري، تتجوّل في تضاريس ناعمة، لمس نهدي فاستيقظ، داعبه فازداد وسامة وتألقاً. بدأ يقرأ تعبيرات وجهي، ويتنصت إلى توجعات أنوثتي ولهاثي. الريح تهمس بالغزل، تحدث الطبيعة عمَّا حصل بيننا من عناق، فيبدو التناغم ما بين المطر والزرع، وما بين المدِّ والجزر، الشاطئ يبتسم لأمواجه، التي تخبئ بين طيّاتها كلاماً مباحاً، تتحدث بأخبار المدن والأمم، أخبار القراصنة، أخبار القتل والدمار في غير مكان، بأخبار التاجر الذي يغري أهلي، إنه يعرف كيف يشتري ويبيع!

- 9 -

والداي لن يتزوجاه، فلِمَ يضغطان؟ ثرت على أفكارهما ومواقفهما. صافح النور وجهي وغسله بحزم الضوء، غطى على الحزن القابع في صدري، على ابتسامتي، على سواد الليل، كيف سأتزوج من شخص لا أحبه، كيف أمنحه جسدي وشبابي. أبحث عن حلٍ في دهاليز دماغي، أبحث في النور مع صديقاتي، ما جدوى الممانعة وقد وافق الأهل؟!

- 10 -

قال الحبيب فيَّ شعراً، وأنا بعثت إليه بنصوص نثرية، تفوق قيمتها الكثير من شعر هذه الأيام، كتبنا عن العشق، فعلى رقصات أصابعه، تمرّد الخصب واتّحد الندى بالنبيذ، وتفتح الورد الذي أهداه لصدري، إذ عندما فتح زرين ووصل الثلج الحار، وإلى شمس الصباح، سمع زقزقة وهديلاً، ارتبك، كلُّ ما في مربك ومشوش. استعاد ألفاظه، وصفني أحلى نجمة في السماء، وأعطر زهرة على الأرض، في الليل ينام على وسادتي ويغادر خيالي مع خيوط الفجر الأولى، لتعود حقيقة الخطوبة، وكما تمرّد جسدي على عتمة الثياب، تمرّدت وحاولت أن أفلت من قرار أهلي، إلا أن الزمن حاصرني، اغتال ابتسامتي ورقّتي ودماثتي، اغتال كلّ جميل فيَّ، فلم يكن جسدي سوى قالب حلوى جميل، لا روح فيه ولا نبض.

- 11 -

عندما قُبض علينا قبيل نهاية إحدى المظاهرات، أخلوا سبيلنا بعد ساعات، إلا أن أهلي أخذوا علماً بعلاقتنا. بدأت مضايقاتهم، أحسست أنني مسجونة، شعرت أن روح الحبيب تتسلّل إليّ، تأتيني على شكل غيمة، على شكل ضوء، أستعيد كلّ لحظة، أعيش معه، أبعث له بعطري وأنفاسي، فلن أمنحهما إلا إليه، حبي له يزيد، بينما ما بيني وبين خطيبي عقد سأبعثره، سأتظاهر ضده، وهذا ما فعلته في بيتي، هتفت ضد زواج الإكراه، هتفت ضد خطيبي وأهلي، وضد أشياء أخرى… تمرّدت وقيل إنني جننت، قيل إنني تمردت على العادات والتقاليد، وإن قوى عدة تبحث عني.

- 12 -

الحزن يحرث قلبي ويفتته، ويستوطن شراييني، شعري يتطاير لوحة عابثة تنذر بالرحيل، طالبته أن يبتعد عني، فأنا لن أكون له، لكنه كتاجر يتفحص البضاعة قبل شرائها، رآني بضاعة جيدة، باح بحبه، وبحت بكرهي، الكلمات على شفتيّ تنطق بصراحة:

. أنا لا أحبك، ولن أحبك، ولن تتزوجني!

الآن أنا امرأة فقدت ربيعها، لكنها تناضل من أجل شمس تصافح الجميع، من أجل رحيل الخراب وعودة الربيع، ابتسامتي تسافر إلى فؤادي، تخبره أنني على العهد، تخبره أن هناك نصوصاً مشاغبة ستصله.

-13 -

يضحك التاجر الخطيب ضحكات سمجة، تعض على مجرى السمع وتحدث دوياً. متأكد من نجاح صفقته. أمَّا أنا فأبكي متأكدة من فشلها، أنادي فؤادي أن ينجدني، أن يمزق عقد عبوديتي. لم يسمعني، أو ربَّما سمعني ولم يستطع الوصول. هربت إليه، إلى الشوارع إلى جهات لم تكن معروفة لي من قبل. أهلي يبحثون عني، خطيبي يبحث، قوى دولية تبحث، من بعيد تصلني أصوات تدعوني إلى الاستمرار في التمرّد، إلى اتخاذ قرارات خطيرة.

-14 -

ثمَّة من يوصل إلى أهلي وإلى خطيبي وإلى آخرين عن المكان الذي شاهدوني فيه، فأكون في لحظة البحث قد انتقلت إلى مكان آخر. أنا لا أريد أن أصل إلى ما أريده عن طريق الأحلام. الأفكار الواعية تغزوني، عليَّ أن أواجه، أن أثبت مقدرتي على قول وفعل ما أريده. لن تمارس في حقي أية علاقة مشبوهة، سيضطر أهلي إلى تأييدي. فرحت ببوادر أفكاري، ببوادر صمودي، سمعت من إحدى صديقاتي، أنني أمتلك مقومات الحياة، لن أسلم القيادة إلا لمن يستحقها. فؤاد يبحث عني، يعد الأيام الباقية للقائنا.

ذهبت واشتريت طاقة ورد وجلستُ أتأملها، وأتذكر كلَّ الكلمات الرائعة التي أسمعني إياها. موعد قدومه أزف، لكنني لا أعرف بالضبط ساعة وصوله، ولا مواعيد أخرى كثيرة.



عام الخشبة

قصة د. أسد محمد – السعودية

ـ عام 1969

كان عمري عشرين عاماً عندما انتقل والدي من حلب للخدمة في دمشق كرقيب أول في الدفاع الجوي، كانت عائلتي مؤلفة من ثلاثة ذكور أنا أكبرهم، وأربع إناث..

شكر والدي الله كثيراً لأنه وفق في استئجار بيت في حي قريب من بساتين الزيتون والكرمة والمشمش.. وقال لأمي بأعلى صوته: "هذا المكان أفضل من صحراء حلب، وسيجد الأولاد فرصة أكبر للعب خارج البيت..".

نقلت أوراقي إلى كلية الهندسة الميكانيكية في دمشق بسهولة، ومع حلول افتتاح الجامعة بثلاثة أسابيع، تعرفت قليلاً إلى الحي الذي سكنته، أخذت أخوتي مرات عديدة في جولات استكشافية للحي الذي بدا قليل السكان، والحركة، أشبه بكهف مهجور إلا عند المساء، يخرج بعض العسكريين لشراء حاجاتهم من الدكان الوحيد في منتصف طريق تكوم عند رأسه بقايا إسفلت وأوساخ مهملة كانت مثل نبات بري وسط دغل من الصعب التعرف إليه..

أول شاب سلمت عليه هو ابن أحد الموظفين في البلدية، تباهى أن والده تمكن من شراء مئة متر أرض وبنى عليها غرفتين، ودعاني بكرم لزيارته، لكنني لم أفعل بنصيحة من والدي..

كان البيت الذي استأجرناه أشبه بحصالة نقود، واسعاً من الداخل، وله فوهة صغيرة إذا دخلنا منها يصعب علينا الخروج بسبب ضيق العالم المحيط بنا..

أنهيت السنة الثالثة في كلية الهندسة بنجاح، وانتقلت إلى السنة الرابعة، وترفع والدي إلى رتبة مساعد مع كل ما تعنيه هذه التسمية في الجيش: كرش مندلق حوالي نصف متر قدامه، شارب كثيف يتخلله الشيب، حركة كديك بط دهين.. وكسل عنيد.

تمكن بعض الجنود من تحويل الأرض بجوار بيتنا إلى غرف صغيرة كلعب الكبريت، وحفروا حفراً كثيرة أشبه بخلد، يوماً بعد يوم بدأت أكوم التراب تعلو ثم ترحل وتحل مكانها غرفاً مثل خنادق الجبهة.. كان يحدث ذلك على يسار بيتنا وعلى يمينه دون انتباه، ولم أخف بعض الفرح بسبب التغيرات السريعة في شكل الحي وأزقته.. لدرجة أنني ساعدتهم أحياناً، وقدمت الماء لأحدهم، فسألني عن أسرتي، وطلب مني أن أسرع وأشجع أبي على شراء أرض ولو مساحة قصبتين . أي ما يعادل خمسين متراً مربعاً . ثم بناء غرفتين توفر علينا لعنة الأجرة ومطالب صاحب العقار..

أخبرت والدي فوراً بذلك، فأجابني: "يا ولدي، نحن مثل العربات القديمة يبتاعون فينا بضائعهم وفي النهاية سيلقون بنا في حاويات الزبالة" وعندما سألته، من هم هؤلاء؟

أجاب ساخراً: الذين يرغمونني على ارتداء هذه البزة.."

تظاهرت أنني فهمته.. وبعد عام آخر ازدادت حركة البناء بشكل لافت، وأخفت عنا البستان الذي تعلقنا فيه.. وزحفت الكتل الإسمنتية لتأكل الأخضر واليابس..

كنت منشغلاً مع كتبي ووظائفي وحاجاتي الدراسية التي لا تنتهي، ومع تزايد أرتال الغرف، بدأت ذاكرتي لا تطاوعني، وتسجل ما لا أهتم به، وحتى تلك الفسحات التي ضاعت مني بدأت تختفي كخبر غير مهم قرأته في جريدة ونسيته.. وكأن الوقت كالسحر مر هكذا بسرعة، ولاحظت أن زقاقنا قد اكتمل البناء وأصبح بيتنا محشوراً في زاوية بعيدة عن رأسه، وتحريت موقعه فقط بعد سماع أحد الجيران يلغط بحق أبي.. ويلعلع صوته من إحدى النوافذ ويردد كلاماً غير لائق، وقفت وناظرت الزقاق، فلاحظت السوية الواحدة والواطئة لجميع النوافذ، وبعد عدة ملاحظات غير مبرمجة لاحظت أن الأصوات تخرج من هذه النوافذ بوضوح كسيمفونية في طور البروفات، ورحت أسمع: صباحاً بكاء الأطفال، ظهراً قعقعة الملاعق والصحون، ومساء أصوات أغاني الراديو، وبعد التاسعة أسمع أحاديث عن الثورة والانقلابات، والعمل الحزبي والنقابي.. هسهسة وطقطقة.. مزيج أصوات نساء ورجال وأطفال، شتائم وصراخ، اتهامات وشكاوى.. جدية وعبثية..

ـ عام 1980

خرج والدي للتقاعد، فعاد مع أخوتي إلى ريف مدينة الرقة مسقط رأسه، سكنت في الغرف الثلاث نفسها التي سكنا بها مع الأسرة، تزوجت، وأنجبت ثلاثة أطفال، عملت مهندساً في مؤسسة الكهرباء وأنا مهندس ميكانيكي ليذهب كل ما تعلمته أدراج العمل الإداري في مكان لا علاقة لي به، بقيت طي همي القديم، ندمت كثيراً لأنني فشلت في إقناع والدي ببناء ولو غرفة واحدة هنا، ورحت أحلم ببناء هذه الغرفة، وأخيراً رضخت للأمر، "الحياة تزداد ضيقاً وعسرة، اسكت يا رجل، وفكّرْ بدفع الأجرة آخر كل شهر" كانت لا تزال الأجرة على حالها مئة وخمساً وعشرين ليرة مما جعل صاحب الدار يشتكي علي أكثر من مرة واستعان بدورية للمخابرات من أقربائه، فشلت محاولته، لكنه تمكن من طرد مجموعة عساكر عزّاب من الشقة المجاورة.. وعلمت ذلك من النافذة التي خبا فيها الصوت وانطفأت الأضواء، وترامى إليّ صوت من نافذة أخرى كان أحدهم يقول: "الله، لا يرحم فيهم ضلع حي، كانوا موسخين الحارة.." أيضاً ارتحت لهذا البلاغ بخروجهم وخفت أن يتمكن مني ويتفرغ للتنكيل بي..

اهتممت لما يأتي من النوافذ منتظراً خبر طردي من الشقة، توجست خيفة، وأصبحت لعبة الأصوات القادمة من النوافذ الواطئة هي أملي كي أتخلص من أية مفاجأة غير سارة، لم يحدث ذلك، لكنني بدأت أتعذب وتتغلب علي عادة سيئة، لم أتقصدها، لكن الأحاديث التي تطرق أذني تنال مني وتجعلني أهتم بها، وكانت المرة الوحيدة التي استفدت منها عندما سمعت صاحب الشقة يهدد ويتوعد، وصدى صوته يملأ الزقاق، فأسرعت وأغلقت الباب وتصنعت الصمت المطبق، ونجحت وقتها محاولتي تماماً، وسررت لذلك النجاح.

بدأت تلك السيمفونية ذات المؤثرات الصوتية تتضح معالمها أكثر.. وبدأ الضجيج يشوبها وتتشابك ترداداتها.. لاحظت أن الأصوات بدأت تخف، والكلام البذيء يحل محله كلمات الفضيلة.. وعن غير قصد بدأ الحي يستفزني لدرجة أنني قررت الرحيل عنه "ليس بوسعك أن تبتعد، والأجور ترتفع بجنون في بقية الأحياء"..

لم أحلل سبب خفوت الأصوات من النوافذ إلا بعد لقاء جار لي في الدكان، وعدنا سوية حتى باب عتبة بيته "يا جار، الدنيا كلها داكنة مثل عتمة كانون.. لا أحد يتكلم، زوجتي تطفئ الأنوار قبل نوم الدجاج، ولا ترفع صوتها في البيت خشية أحداث الأخوان المسلمين، زرعوا الرعب في البلد، وأطفالي يخيفون بعضهم البعض من تصرفاتهم كأشباح، وما أن تقل أمهم، هس.. واحد من الأخوان قريب حتى يبولون تحتهم من الخوف"..

ودعته.. كان وقت الغروب، ولجت بيتي بسرعة، وقتها لاحظت أنني لم أسمع أي صوت من النوافذ، أسرعت إلى زوجتي، وإذ بها تكمم أفواه الأولاد.. وتدفع بهم للنوم، فدخلت الفراش ونمت قبلهم..

مرّ زمن طويل ولم أسمع صوتاً من النوافذ، وعزوت الأمر لانشغالي بابنتي المريضة، والتي عانت من خلع ولادة في الورك الأيسر..

ـ عام 1990

فجأة صدر صوت من إحدى النوافذ كأنه انفجار ضخم دوّى في داخلي.. صوت من جاري الصحفي الذي استأجر مؤخراً في منتصف الزقاق.. سمعت كلمة "عولمة" من صوت أجش لم يكن صوت الصحفي الذي أميزه جيداً، سألت صديقي في العمل عنها، سخر وأجاب" . ربما قصدك الإيدز.

. العولمة.. العولمة.. يا أخي!

. (العمامة)..؟!

. العولمة؟!

. اصبر، يا رجل، الخبر اليوم (بمصاري بكرا ببلاش)..

جعلني الحوار معه أهمل الموضوع، واعتبرت الأمر عرضياً وليس له علاقة بالمخابرات ولا بالاعتقالات السرية..

اهتممت بأسرتي، وبزياراتي لأحلامي التي دفنت كثيراً منها تحت سريري الذي أصبح أشبه بمقبرة كبيرة لها، وتنزل كالإبر إلى شراييني، ورحت أطعنها بالسباب كلما تذكرتها..

سألت الصحفي الذي يجلس بجانبي في (السرفيس) ما معنى العولمة، هزّ كتفه دون أن يجيب، وظل مشغولاً بقراءة الصفحة الرياضية في جريدة بيده..

ترجمت الأمر على أنه مصطلح أمني من مخلفات أحداث المنطقة، ولا يجوز الكلام عنه أو حتى ذكره، ومن بعدها التزمت الصمت خوفاً، رغم أنني سمعت الكلمة أكثر من مرة وبصوت خافت من النوافذ فحسبتها فعلاً لها علاقة بالأمن.. "لا أحد يجرؤ على الكلام.. ولا أنا أجرؤ على الاستماع.. يا ريت تغلق هذه النوافذ وينتهي الأمر.."

ـ عام 2000

كان جاري الصحفي أول من ركب (دش) وكنت أحد الحاضرين الأوائل لمشاهدة المحطات التلفزيونية الكثيرة.. وفي نشرة الأخبار الواحدة ذكرت عشرات المرات كلمات: العولمة، القطب الواحد، العصبيات، الأمركة.. عسكرة الأفكار.. كنت مثل الأطرش في الزفة، وكصرصور في مرق ساخن.. أعجبتني الجرأة وهمست في نفسي "أولاد الناعسة، مش خايفين من المخابرات.. سيجي يوم يقفلون كل هذه المحطات.. مخابراتنا لهم بالمرصاد"

خرجت من غرفة الصحفي، ولدي بعض الأسئلة المريبة.. انطلق صوت من أول نافذة كاد يثقب طبلة أذني "ارم أص الكوبا.." ومن النافذة التي بعدها "وين ختيار السبات.." ثم من نافذة تالية "عشرة الدينار.." ونافذة أخرى "شب البستون.."

ومع كل خطوة: أص، وخطوة أخرى باصرة، ومع خطوة ثالثة عشرة البستون.. جويزة الكوبا، ختيار السبات، شب الدينار.. شببب.. أصصصص. دينارررر..

ناظرت ساعتي، كانت الساعة التاسعة والربع مساء، الوقت هو الشيء الوحيد الذي كنت متأكداً منه، سمعت بوضوح الأصوات.. كانت قبل ذلك واضحة، لكن لم تكن متسقة على هذا النحو يوماً ما.. وهمست "اكتملت السيمفونية.."..

تجرأت وسألت الصحفي ونحن أمام مطعم الفلافل حول ظاهرة العولمة، شرحها لي وقال "هي خنزير بري يمكن اصطياده، لكن المسلمين للأسف لا يأكلون لحم الخنزير، لذا سيأكل لحمه الدود ونتخلص من رائحته النتنة.."..

اشتريت أربع سندويشات فلافل، وهو من دفع ثمنها كرماً ونخوة، عدت إلى البيت، اقتسمتها مع أفراد أسرتي، تغذينا.. وأصابتني غصة عندما سألتني زوجتي عن البنطال الذي لم أتمكن من شرائه.. وصرخت في غير اتجاه مفتعلاً مشكلة علمني إياها صديق موظف مثلي "إذا طلب منك أحد أي شيء وغير قادر على تنفيذه، فافتعل مشكلة ما.. أو على الأقل اصرخ.. اختلق حكاية أهم.."

ـ عام 2003

كانت النوافذ مثل طناجر تطن في الفراغ، ضجيجها مثل قارعي طناجر أزمة الأرجنتين التي تفرجت عليها بفضل (الدش)، ترقبت وبحثت حول الأمر، واكتشفت أن زعيق الأولاد والمارة في الزقاق تجاوز كل حد، كما بدأت الأصوات تخرج للزقاق، ويتكلم البعض حول غلاء الفلافل، والبالة التركية، والبطانة الضّالة، والبطالة المقنعة، وينتقدون أمريكا علناً في رأس الزقاق وفي المرجة كما يفعل الأمريكي أمام البيت الأبيض دون خوف.

كان اللعب بورق (الشدّة) قد انتقل من الغرف إلى الخارج، يجلس اثنان أو ثلاثة أو أربعة على مصاطب إسمنتية بجانب البيوت ويلعبون، اكتظ الزقاق بالغلمان والشباب ذوي تسريحات الشعر الغريبة، ولم يخجل الأولاد من مد أيديهم لأخذ بضع ليرات ربحوها في لعبة، وشاع سماع كلمات مثل "ابن عرص، عكروت.. يلعن أبوك.. وتطاير شتائم الزوج مع الزوجة والأولاد في فضاء الحي..".

قررت أن أغير الزقاق حتى ولو سكنت في العراء أو تحت خيمة عتيقة، بحثت طويلاً، وكان ثمن أقل شقة خمسة آلاف ليرة أي ما يعادل راتبي الشهري.. كنت في الصباح على موعد مع زميل لي للإطلاع على بيت للإيجار "بدأ القصف الجوي الأمريكي على بغداد.." هذا ما قالته لي زوجتي بعد أن أيقظتني قسراً من نوم بعد نهار عمل شاق.. نهضت وكأنني أفقت من كابوس مرعب.. فتحت التلفاز على

الأخبار، وجلست أشتوي بنار جهنم التي تقصف عاصمة العباسيين وبلاد الرافدين، ومدينة السلام والزوراء.. لم أخرج إلى العمل، نهشت جسدي نار اللعنات والصمت والعجز، وتغلغلت رائحة عفن كواني في روحي..

نزلت إلى الشارع لشراء فطور، أصوات التلفزة تشق صمت النوافذ.. ظللت منكمشاً على نفسي.. حملت الطعام لأطفالي ولم أشاركهم الأكل من وقع الفاجعة..

مساء فاجأتني زوجتي بطلب الخروج إلى السوق المتنقل الذي جاء دوره على الحي هذا اليوم، وبعد جدل أقنعتني بالخروج لأنه لن يعود قبل أسبوع من الآن، وقلت: "يا بنت الحلال، بغداد تقصف، وأتابع الأخبار.. مالي نفس ولا طاقة على الخروج" كانت حجتها أقوى، وليّنت موقفي إلى حد الاستجابة الفورية: ". أولادنا أم قصف بغداد؟ اليوم هنا سوق "الطزطيزات"، وبكرا غير موجود.. ويمكن نلاقي أشياء مهمة لا نجدها بعد ذلك.. انس بغداد وأمر بغداد..

. ولو يا (مرا) بغداد تسقط..

. قال صديقك، وجدت بغداد لتسقط وليست هذه المرة الأولى ولن تكون الأخيرة على سقوطها.."

كنت قاسياً وقلت في نفسي "لكنني شاهد عيان على سقوطها".. انتعلت حذائي وأسرعت في لباس ثيابي، ثم خرجت.. راقبت وأنا أسير لأول مرة وعن قصد الأصوات الخارجة من النوافذ، كانت الكلمات ضبابية وخافتة، وفجأة نطقت، لهجت بلسان غريب، رطنت بلهجة حسبت أنني سمعتها يوماً ما، تكلمت درفاتها، الأسلاك الحديدية، رأيتها تتحول إلى آدميين مثلي، جمع خلق، إلى جيش من بشر، تنظر إلي هكذا بعيون مفتوحة ومفجوعة، وتسأل: "وهل تعلم لماذا أنا هكذا؟"

لم يكن لدي أدنى جواب.. ولم تجب..

نظرت إلى عشرات العوائل والأطفال اللاهين والراكضين أمامي ومن حولي إلى السوق، سمعت طفلاً يطلب من والده سندويشة، نهره وقال: "اسكت.. اسكت يا بن الملعونة.. يا بن الـ.." وخاطب زوجته كأنه همس في أذني "يا ويلي حقها عشرات ليرات، أخ لو يدري أنه ما معي ثمن سندويشة سيلعن الساعة التي ولد فيها..".

أصبحت كشق نافذة تصدر منه الحيرة والأصوات.. تكاثرت النوافذ في داخلي.. همس وكلام.. ضجيج يتعالى: "من يدمر بغداد؟ هذا الذي لا يتوفر لديه عشر ليرات ثمن سندويشة، هذه الأمعاء الخاوية والأجساد العارية، أم هذه الفوضى..؟ أف، عشر ليرات هي أقل بكثير من ثمن طلقة، من ثمن رصاصة صغيرة في مخزن مسدس عتيق.. لهذا السبب تسقط بغداد، جوعنا يسقطها، ومن لا يبالي بثمن صاروخ هو الذي يسقطها.. يا إلهي.. كيف تجرؤ على الكلام أيها الشقي.. أمريكا أصبحت جارتنا، وشتمها في المرجة مصيبة.. قد تسمعني المخابرات الأمريكية وتصفيني.. ستطلب مني طاعتها.. كنت تحت كابوس مخابراتنا والآن صارا اثنين.." لساني يتشقق.. كلماتي تتقيح.. صواريخ تضرب، قدماي رخوتان، ولساني يعاكسني.. أولاد يفرون ويلهون.. مليارات تنفق، ومدينة تحترق، وماض أعرج.. نافذة فتحت على مصراعيها، ونقلت داخلي إلى داخل أعمق، ودوت صرخة "حتى الذي صنع السلام لضرب بغداد أو غيرها هو ابن كلب وستة عشر كلباً، ثمن السلاح ذهب من جيوب الفقراء أمثالي.. بغداد لن تسقط، بغداد ستسقطهم.. كلهم يسقطون.. الفقر يسقط، بغداد تسقط، واشنطن تسقط، سدني تسقط وأحاسيسي تسقط.. حتى غرفة واحدة ما عمرت فلأسقط.. يا بن الـ.."

وصلت السوق، احتفالية كبيرة، الحي بأكمله هنا، أصوات الباعة والعربات والطرطيرات ورائحة شواء (رويا الخواريف) والفلافل وارتطام الصغير بالكبير والكبير بالصغير.. أطلق ابني صيحة لرؤيته بنطالاً من آخر صرعة.. أمسك به البائع من يده، طلب منه أن يشتريه "يا

فتاح يا عليم يا رزاق، تعال واشتريه، استفتاحية مباركة منك.. يا الله، يا ولد عمك أبو النور بياع حلال بحلال.." دخلت في جدال معه حول السعر":

. أوف مئة ليرة؟ كثير يا رجل..

. طيب خذه بثمانين ليرة..

. بخمسين ليرة.

. قليل.. ما بتوفي.. على الأقل برأسماله.. هو صناعة تايوانية.."

ابتعدت متشاطراً، أسرع وأعادني، اشتريته بخمسين ليرة، فرح الولد.. ولم أشتر لأمه من بعده الوشاح الذي أعجبها.. خبأ الولد بنطاله في خزانته الخاصة بانتظار عيد ميلاد صديقه.. استعمرتني الأحداث، وأصبح حتى تنفسي مرتبطاً بالشاشة الصغيرة، ازداد القصف على بغداد.. ازددت ارتباكاً.. ولعنت هذا العصر الذي أكون فيه شاهداً على القتل الجماعي.. رهنتني الحرب الملعونة لأحداثها، بدت كل النوافذ محطمة.. لا أصوات.. لا همس.. لا حراك..

ـ عام ألفين وخشبة

عاد والدي من حفلة عيد ميلاد زميله قبل الموعد، عاد وهو يبكي، أشار إلى بنطاله المفتوح بين فخذيه.. أسرعت أمه لتهتم به وهي تردد "بائع غشاش"

كنت في حالة ما بعد الجنون، وقد استبد بي الصمت الخشبي، وأنا أرى الجنود الأمريكان يتجولون في شوارع بغداد، وانظر إلى بنطال ابني المغشوش.. وأنفخ نفخة تلو الأخرى: "غشاش.. غشاشون.." وأتخيل أعواماً تالية.. وأيام زمان كان البنطال يُصنع في حلب، ويُصدر للعالم..



رماد ونار

قصة: عزيز نصار – سورية

اتفقنا في الأيام الماضية أنا ورفيقة العمر على الصمت. أية كلمة كانت تشعل ناراً. أية همسة كانت تثير خلافات ومشكلات لا نهاية لها، فيلتهب الغضب ويمتلئ رأسي ضجيجاً. انكشف الغم وجاء الخلاص. من حقي أن أحيا بغبطة وصمت. هذا الحل يسعدني. سأنعم في ظلال الهدوء والسكينة. وآوي إلى بيت لا تهب فيه الرياح. لعلي أحتفظ بطمأنينتي وراحة أعصابي.

تذكرتُ أيام الحب الجارف. كنا نبحث عن أزهار البرية وأعشابها. نبحث عن البنفسج في شقوق الجبال، ونتحدث عن شرابه اللذيذ المفيد.

ونقول إنه دواء للصدر والبرد. فما دواء الصمت؟.

صمت ثقيل يخيم على المنزل. استهواني في اليوم الأول. ثمَّ اجتاحني السأم والكآبة. هل تمضي الأيام هكذا؟.

هل ينقضي العمر على هذا المنوال الرتيب؟

في أعماقي إحساس بالخوار والبرودة. والمنزل يفتقد فراشة الحب. صرتُ أميل إلى الهدوء والعزلة وأبتعد عن الصخب والضجيج. ولكن لماذا هذا السكون القاتل؟

ذهب الأولاد وغادروا العش إلى بيوتهم كعصافير مرحة. لماذا رضيت بالصمت المطبق العجيب؟ ومتى ينقطع؟ يوم عرفتُها كانت برعماً جميلاً زرَّ ورد رائعاً. وكان الحب مهراً سعيداً رشيقاً يطلق صهيله الساحر. كانت تراني فتى الأحلام. والفارس المنتظر، وفي زحام الحياة عشتُ في زمن موحش وحلّق شبح الاختلاف كطائر أسطوري رهيب.

يبدأ صوتها في الحوار هادئاً ثمَّ يصير صاعقة. في بداية الزواج كنا نثرثر بمتعة. فهل تلاشى هذا؟ أم تظل الزقزقة في صدر عصفورته؟.

أيام دون كلمة. كيف هي الآن؟ كيف مشاعرها؟ هل نسمح للصمت أن يستوطن في البيت؟ ربَّما كانت خلافاتنا جميلة. لا. لا. لقد ارتحت من أسئلتها التافهة، وهي ألم ترتح من أجوبتي السخيفة؟. أنا لا أستقرّ على حال. لا راحة لي في الصمت ولا في الكلام.

لو أجد لغة نسبح فيها معاً، ونطير في سمائها الفسيحة معاً، لعل كلمة واحدة تتفتح. لعل زهرة واحدة تتفتح في حقلنا الجديد. قلتُ مرّة في لحظة صفاء.

حياتنا جميلة بحلوها ومرّها.

قالت شريكة العمر:

تزول كل مرارة وننسى كل حزن.

تابعتُ الحديث معها:

في حياتنا حرارة الصدق وعواطف المحبين.

قالت لي:

. هذا هو الشيء الرائع في الحياة ألا تكون مزيفة كاذبة.

هذا ما قالته لي ذات يوم. فماذا يمنع أن أكون صادقاً مع نفسي وأنهي هذا السكون؟

صباح هذا اليوم استيقظتُ باكراً. رأيتُها في غرفة الجلوس. وذهبتُ إلى المطبخ اخترتُ الأعشاب البرية التي أفضّلها. عدتُ بكأس من الشراب الساخن. جلستُ على مقعدي دون أن ألتفت إلى رفيقة الدرب الجالسة أمامي. أخذتُ أرشف الكأس رشفة بعد رشفة. صمتٌ شرس. سكون غامرٌ يندس الحزن في أجواء البيت. أمسكت هي علبة التبغ استلّت منها لفافة وضعتها بين شفتيها. أشعلتها ونفثتها حلقات حلقات في فضاء الغرفة. تأمّلتُ الدخان بنظرات باردة. سألتُ نفسي:

((ما الذي يدور في رأسها؟ هذه هي المرأة التي حديثها يقطر عسلاً ويذوب رقة وحناناً)).

كان حديثها يبعث أجمل الأماني في نفسي. تضايقتُ من الدخان، لم أفتح النافذة، ولم أعترض على تدخينها كعادتي. عاشت معي أجمل الأيام تلك هي المرأة التي أحببتها وكتبتُ لها أحلى الكلمات. تجلس أمامي كحمامة وادعة.

هي بنفسجة. عريشة عنب تمد أفياءها وعناقيدها. المنزل واحة ندية ظليلة. وهو اليوم مكان جديب قاحل. نحن وحيدان أنا وهي. ليتني أصرخ وأزلزل الجدران. أصبح الجو خائفاً. هي تتلهى بإرواء النباتات هي مشغولة عني بالهاتف تتفقد الأبناء والأحفاد والقطط المشاكسة. تربيها في منزل القرية. تداعبها وتمسح شعرها بيدها. هي مثل القطط أليفة وشرسة.

أين هي تلك الفراشة الزاهية؟ فراشة الشوق التي تحوم حولنا.

المنزل خامد نبضت فيه الحياة، ونحن زورقان يبحر كل منهما في اتجاه.

أقضي الوقت أقرأ في غرفتي الخرساء. فلماذا لا تجذب الكتاب من يدي وتلقي به جانباً، أو تمزقه؟

يجب أن نتناقش في صخب. ونختلف. نصيح دون أن يسمع أحد ما يقول الآخر.

يهيمن الصمت على المكان. لعلها تتحدث إلي. تشكو تبكي. لعلها تتهجم علي. وتسخر من أفكاري. ليتني أفتح فمي بكلمة لئلا أختنق بالسكون.

كيف نتواصل والصمت يضمنا؟ أيام مضت لم أنطق فيها بكلمة. ماذا أقول لها؟ جميع الكلمات ملأى بالأشواك. كل الدروب إليها صعبة. كل رجل يمضي على زواجه ثلاثون عاماً يصير مجنوناً أو فيلسوفاً.

إنها عنيدة مشاكسة تريد أن تسيِّر الأمور على هواها، ولا يهدأ لسانها لحظة واحدة، يعلو نقيقها الدائم، فلماذا لا تتحول إلى ضفدعة؟

اشتعلت نار الأشواق قديماً فهل تنطفئ الآن في هذا السكون الرهيب؟

هي امرأة صابرة. وأم رائعة. أرهقتها متاعب الحياة. أنهكتها مسؤولية الأولاد. هل يفيد الكلام معها؟ لقد أوصدنا باب الحوار. فهل ينفتح الآن؟

المهم ألا أُظهر ضعفي. وماذا يهم إذا افتقدت كلماتها؟

منذ دهر سحيق وأنا أفتقد العش الدافئ. أفتقد الزهرة التي ملأت حياتي رقة وعذوبة.

لو تبتسم... لو تعبس. لو ترنّ ضحكاتها في غمرة السكون. لو تطلق سيل طلباتها الملحة. وشكواها الأبدية. هل من البساطة أن أحطم جدار الصمت؟ وتعود الأيام الحافلة بالأماني والمشاعر الدافئة يوم كان حبي جارفاً كالسيول.

امرأة تعهدتني بالرعاية الحانية. احتضنت أولادي. ربّما تعيش الأحاسيس نفسها. وتعاني من التجهم والقسوة. فهل تكون البادئة بالكلام إنها أسرار النفس والقلب. المنزل يغرق في السكون. شعرتُ أني أريد أن أصرخ. هل أخاطبها بصوت خشن؟. هل أحادثها بصوت هادئ فترق أحاسيسها؟ وأهديها كلمات تغمرها بالأمل والفرح وتمسح الندم والعذاب.

لماذا أنا ساكت، وهي ساكتة؟

هل كان قرار الصمت غبياً؟

الصمت يلف الروح بالأسى والشقاء. لم يبق لي سوى أن أقطع الصمت.

منذ أيام انطوينا على صمتنا فهل ذاب الجليد المتراكم في النفس؟ أقسى ما يؤلم أن نعيش مع من لا يطلق صوتاً، ولا يصيح، ولا يتكلم، ولا يشكو. الجو لا يطاق. ثلج يندف ويغطي رداؤه الأبيض المنزل، وينسكب في العروق. أين فراشة الحب لتمنحنا سكينة النفس واطمئنان الروح؟.

امرأة هي ياسمينة تتفتح أزهارها، والمحب يعشقها في كل أحوالها ويسعى لسعادتها. صوتها كان خافتاً كهمسات الجداول.

وحين تضحك تزهر شجيرات الورد في حديقة المنزل. ويشع وجهها بالفرح.

قبل أيام كان نقيقها يملأ البيت. كنت أبدأ بالحديث فيدوي صوتها كالرعد. أحاورها بهدوء وتعقّل ومنطق أحياناً، وربما كان كل هذا المنطق سخافة. أحاورها ثمَّ يسمع الجيران نقاشنا وشجارنا. أحسستُ بالأسف الشديد. ما أغرب الحياة! أنا لا أستطيع أن أواصل الحديث الملتهب معها، وأنا لا أستطيع أن أتحمل هذا السكون. العمر يذوي بين نار ورماد. أتوق إلى صوتها. إلى مشاكستها. لم يعد التحمّل ممكناً. الصمت يجعل بيني وبينها صحارى شاسعة.

في الحكايات القديمة يكفي أن يلفظ الإنسان كلمات سحرية حتّى تتحقق المعجزة. أين أنت أيتها الكلمات العجيبة؟

تمنيتُ لو أحادثها. أبوح لها بما أفكر انتابتني الحيرة وأضنتني. إلى متى أنتظر؟

يجب أن أقول شيئاً. إذا وضعنا الغراب في الماء لا يصير إوزة، ولا يمكن أن يصبح الثور فراشة. وامرأتي ستظل أغنية النار والبنفسج. وتظل تساؤلاً دائماً واستفهاماً لا ينقطع. هي تجلس أمامي، وأنا أخاطب نفسي:

((اشرب الكأس وامض بلا كلمة)) تسللتُ إلى غرفة النوم. خلعتُ منامتي ارتديت ثياب الخروج حملت محفظتي. عدتُ إلى غرفة الجلوس. كل شيء ساكن. المنزل بارد كقبر. كيف أواجه الأيام المقبلة وخيبتها.

ضاقت الجدران بالصمت. كئيب هو الكون. إنها وديعة كبنفسجة. تجلس مقهورة واجمة.

والتجاعيد تغزو وجهها كم تأملتُ ذلك الوجه الأليف. كم كنتُ أبثها الشوقَ والحب، وكم عشنا معاً بهجة اللقاء، وتجرعنا لوعة الفراق.

ماذا أفعل؟ إما أن أقطع السكون وآخذها بين يدي، وإما أن أغادر البيت. صمت ثقيل يخيّم حولنا. لعلها تُنهي الأمر وتصرخ. الثلج يغطي العالم. هي تدخن وأنا أستعد لمغادرة البيت إنها جامدة كتمثال. تحولت لفافتها إلى رماد. وأنا أحس بحزن عميق يتسرب إلى نفسي وحين اتجهتُ نحو باب البيت سمعتُ نحيباً يكسر الصمت. استدرتُ نحو شريكة العمر. لمحتُ دموعاً غزيرة تسيل من عينيها وتنساب فوق الوجنتين الشاحبتين.



ذات مساء

قصة: نهى الحافظ – سورية

كشّرت الأرقام عن نواجذها متحفّزةً، في أدغالِ دفتري المنزلي الكئيب، المتخمة أوراقُه بحسابات الإنفاقِ اليومي المتسلطة، وتكاليف أعباء المعيشة الجانية. فاتورتا الهاتف والكهرباء، تصدّرتا بثقة وكبرياء قائمة المصاريفِ الجشعة، تحالفتا معاً للإغارةِ على نصفِ الراتبِ الشهري العليل، وقصفِ مواقعه المتصدّعة، تساندهما مفرداتُ المشتريات الشرهة التي تمركزتْ بعنادِ الأنانية في جداولَ وبيانات، فأتت على التهامِ ما تبقى منه... كُلٌّ منها تتشبّثُ بأهميةَ دورِها وأسبقيتها، ترفضُ التنازلَ عن مقعدِها لسواها... بحجةِ صعوبةِ استغناء المنزل عنها.

راجعتُ الطرحَ والتقسيمَ ثانيةً، أعدتُ الجمعَ والضربَ عبثاً، لم أفلحْ في إقامةِ صداقةٍ بين الواردِ والصادر، تعذّر حلُّ النزاع المالي بينهما. ولما قهرني الارتباكُ والغضبُ أطحتُ بالقلم الوغد، وزججتُ بالدفترِ المقيتِ داخلَ قضبانِ خزانتي المظلمة، مُقرّةً بخسارة معركتي الاقتصادية. كلّتْ عينايَ بعد تورّمِ الجفنين واحمرارِ البياضين، تذمّرتُ ساخطة أطلقُ السبابَ والشتائم، إذا بتأنيب الضمير يزلزلني، يشعرُني بالندمِ والأسف، يومَ تخلّيتُ عن متابعة دراستي الجامعية بعد الزواج، متفرّغةً لرعاية شؤونِ من اخترتُهُ حبيباً، استسلمتُ إلى لذّةِ التكاسل والاسترخاء في البيت، بذريعةِ تربيةِ الطفلين، تاركةً أباهما يتابع مشوارَ الكفاح إلى اللانهاية، متجشماً وحدَه هَمَّ مسؤوليةِ النفقات...

خرجتُ من غرفتي الغاشمةِ الباردة، لأنضمَّ إلى الولدين في صالةِ الجلوس الأكثر دفئاً وأُلفةً، أشركهُما متعةَ الجلسةِ المسائية، أتسلّى بمتابعةِ برامجِ التلفاز لأروّحَ عن نفسي. (لينا) تنتظرُ انتهاءَ نشرةِ الأخبار للوقوفِ على آخرِ أنباء الأرصادِ الجوّية التي تليها، لأنَّ نجاحَ رحلةِ المدرسة غداً منوطٌ بتوقفِ الهطلِ وانجلاء الغيم... أخوها (لؤي) حريصٌ على مشاهدةِ الدقائق الأخيرة لمباراةِ كرةِ قدم تنقُلها فضائيةٌ أخرى... وحين يئسَ من جدوى التفاوضِ مع أخته، غَلَتْ مراجلُ غضبه، وهاجتْ أعصابه، لدى اكتشافِه فقدانَ جهاز التحكّمِ، متّهماً شقيقتَهُ بإخفائه عمداً، علتْ الأصوات، اشتدَّ النزاعُ وحميَ الوطيسُ... وقفتُ بينهما جداراً عازلاً أراوحُ بين الفريقين اللجوجين... تقمّصتُ دورَ مبعوثِ السلام بمهارةٍ وحنكة للتوفيقِ بين الرغبتينِ خشية وقوعِ إصابات، مستعينةً بفرض ما تبقى من هيبتي وجلالي، لكن المساعيَ ذهبتْ سُدىً، خذلني القنوطُ والغضبُ مرة أخرى، فقررتُ التخلّيَ عن لعبةِ الترويض، غادرتُ صالةَ الجلوس، وقصدتُ المطبخَ لإعدادِ كوبِ شرابٍ ساخن من الأعشاب الجافة يساعدُ في تهدئةِ الأعصابِ وإخمادِ الغيظ... وقفتُ قبالةَ الرفوفِ المزدحمةِ بالعلب والأواني أبحث عن قطرميز الزهورات... تبّاً!! ما زالَ الحائط يدلفُ الماءَ بدءاً من السقف، مخلّفاً المزيدَ من العاهاتِ

والتشوّهات، ما هذا!! ثمةَ تشققاتٌ جداريةٌ ناميةٌ خلف المجلى تتكاثرُ بنشاطٍ تناسلي... أثارُ الارتشاح اللعين والأورامِ الرطبة تمتدُ من الأعلى، طولاً وعرضاً، منذرةً بنشرٍ، روائحَ عفنة.

الجيران فوقنا ـ لسوء الحظ ـ ما زالوا في لبنان، في زيارة علاجية، يعيشون محنةً صحيّة قاسية أطالتْ بقاءَهم، مدّدوا إقامتهم لإجراء المزيدِ من جلسات الأشعة النووية لولدِهم (غيث)، المصاب بالداء المحال، ذلك التلميذ المتفوّق في صفِ لؤي... المساكينُ لا يدرون أنَّ همّاً صحيّاً آخرَ في انتظارِ أوبتهم إلى شقّتِهم، هَمَّ معالجةِ التمديدات المائية المهترئة تحت البلاط، وتجديدِ شيخوخةِ الصنابير، كان اللهُ في عونهم، وأعادهم عاجلاً سالمين.

وضعتُ الإبريقَ فوق الموقدِ وهممتُ بإشعال النارِ تحتَه، قدحتُ الزنادَ استخدمتُ الكبريتَ، عاينتُ مفتاحَ الشعلةِ، لا أثرَ للنار، لقد نفد الغاز؟! تأففتُ متبرّمة، يا للفألِ العاثرّ!! لن أجرؤ على تبديل جرةِ الغاز بسبب آلامِ ظهري... استغنيت مكرهةً عن شرب ما اشتهيت احتساءَه. ها قد أزف موعدُ عودةِ زوجي من عملِهِ الإضافي، سأنتظرهُ، سيقومُ بتبديل الأنبوبة حال وصولِهِ... تشاغلتُ بإعادة ترتيبِ محتويات الخزن المطبخية، يمزّقني الغضبُ والغيظُ، أختلسُ النظر بين الفينة والفينة إلى عقارب ساعتي... تساءلت: كيف يمكنني العودةُ إلى ولديَّ في صالةِ الجلوسِ ولما يصلا إلى هدنة أو اتفاق؟! شعرتُ باشتداد البرودة، بقشعريرة تغزو بدني، رثيتُ لحالةِ زوجي، كيف يواجهُ قَرَّ شباط خارجَ دفءِ عائلته؟ يا الله!! خدعتهُ أشعةُ شمسِ الصباحِ الباردة، حين خرج مبكراً إلى وظيفتِه، غشّهُ وهجُها، فرفضَ نصيحتي بارتداءِ سترتِهِ الصوفية رُغم زكامِهِ... شهادةُ هندسةِ الكهرباءِ التي يحملُها بجدارةٍ مشرّفة لم تنجدهُ من براثنِ الغلاءِ المتنامي، الذي افترسَ رحيقَ نبوغِهِ، وأذلَّ عُصارةَ ذكائِهِ، ما اضطرهُ إلى الالتحاقِ بعمّالِ ورشِ الصيانةِ والطوارئ المسائية في المؤسسة، إضافةً لدوامِهِ النهاري.

ليس رغبةً في إزهاقِ صِحتِهِ ومفارقةِ طفليه، بل لمعالجةِ عجزِ ميزانية بيته...

تناهى إلى مسمعي ـ فجأةً ـ رنينُ جرسِ الهاتف، هفوتُ إلى حجرةِ الاستقبال لإجابةِ المتصل، لكنَّ ابني لؤي سبقني كعادته إلى التحدّثِ بالهاتف مسترخياً بدلال فوق الأريكة المجاورة... سرعانَ ما نهض ينتفض مصدوماً، عضّ شفتَهُ، غادرَهُ مرحُ الطيش، شعرتُ بارتباكه، بتلعثمه... ارتعشتِ السماعةُ في قبضتِهِ موشكةً على السقوط... إذا به يقفلُ الخطَّ، واجماً... زائغَ البصرِ... مرتعشَ الثّغر، رفعَ يدَهُ فوق رأسِهِ يومئ إلى الأعلى... ماذا تعني؟! يا للفاجعة العُظمى!!

هربَ لؤي إلى غرفتِه ذاهلاً، وصفقَ البابَ وراءَه... سمعتُ نحيبَهُ، ينعي رفيقَهُ يبكي يفاعَ جارِهِ المأسوفِ على سنواتِهِ المختزلة... لن يَحلمَ بعد اليوم بمصاحبة غيثٍ إلى المدرسة، لن يشاركَهُ لعبةُ الكرةِ أبداً أبداً. إن الخطبَ لفادح حقاً. تسمّرتُ في مكاني هلعةً تنتهكني الحيرةُ، افتقدتُ زوجي... أين أبو لؤي؟ لماذا تأخّر؟ ضقتُ ذرعاً في انتظار عودته، لله ما أشدَّ حاجتي إلى تواجده معي كم أشتاقُ إلى عناقه، إلى الارتخاءِ بين ساعديه الصُلبتين، لأجهشَ في البكاءِ على كتفِهِ... أين شريكُ العمر؟! قد طال بقاءُ غدائِهِ في صينية الطعامِ ونفدَ صبرُ حَلوى الهريسة التي خبزتها تلبيةً لرغبته... لله كم أشتهي الآن إطعامهُ بيدي، ألقّمه من طبقِ السبانخِ المغمّسِ بالليمون... هيا أيها الحبيبُ الغائبُ المجْهدُ... هلمَّ إلينا.

اغرورقتْ عينا لينا بالدموعِ مشاركةً أخاها المفجوعَ برحيلِ غيث، إذ رفضَ فتحَ بابِهِ لكلتينا، كرِهَ أن يتلقّى التعزيةَ والمواساةَ بمن صادق وآخى... آثرَ الانسحابَ بآلامه، متوارياً بعبراته، كارهاً قراءةَ الرثاءِ والشفقة في نظراتنا... لعلّهُ كبعضِ الرجال، يعتقد أن رؤيتَهم باكينَ

يُلغي وقارَهم، ويبطلُ احترامهم... لا يا صغيري، هيا ابكِ، اغسل أَساك، فرّغ شحناتِ الغضبِ كيفما استَعَرَتْ... لا يا لؤي! ما أطاحَ صدقُ التعبيرِ بهيبةِ إنسانٍ قط.

عُدتُ إلى حجرة الجلوسِ يشدّني إحساسٌ بزحف الصداع إلى رأسي، وبينما كنتُ أتأهّبُ للتمدّدِ فوقَ الأريكة مقابل النافذة، خائرةَ القوى، عاجزةً عن التكيّفِ مع ما طرأ، وتصديقِ ما جَدَّ، لاحَ أمامي ظلالُ شعاعٍ أحمرِ اللون... يتماوج دورانه اللولبيُّ في فضاء الظلامِ المنسدلِ خلفَ النافذة، تراءى لي نزيفَ جُرحٍ يُدمي السوادَ المخيّمَ في الخارج.

دَنَوْتُ من النافذة وَجِلة، لأتبيّنَ ما يجري، مسحتُ بكُمِّ ثوبي غَبَشَ زجاجِها الرطب... فوجئتُ بتوقّفِ سيارةِ إسعافٍ عند فناءِ المبنى المجاور، مصباحُ الضوءِ الأحمر فوق سقفِها يواصلُ التفافَه حولَ نفسِهِ مُنذراً بالخطرِ، يصاحبُه صفيرُ زمّورها مولولاً، تبعتْني ابنتي تشاركني مراقبةَ المشهد... ما لبثتْ أن تَعرّفتْ إلى أحدِ المتجمهرين في الشارع، أشارتْ إلى ذلك الرجلِ الثخينِ المتسربلِ جلبابَهُ الطويلَ، الملتحفِ بعباءة فضفاضة تترنّح مع الريح... مَيَّزتهُ لينا من بين المتقاطرين... ما انفكَ يلطمُ وجهَهُ بيديه أمامَ رجُلَيْ الشرطة، عَرَفَتْهُ، إنه والدُ رفيقتِها (بثينة) الطفلةِ المسكينة التي نجَتْ أمُها الحبلى مع الجنين بأعجوبة مُذهِلة من محاولةِ انتحارٍ مُسبقة، إثرَ تهديدِ أبيها بالزواجِ من أخرى إن أنجبتْ له البنتَ السادسة... ربّاه!! أيُ مساءٍ هذا؟!

التصقتْ ابنتي بي تشدُّني وَلْهى قلقة، تُطوّق خصري بذراعيها القصيرتين الغضّتين، سمعتُها تتحدث همساً:

ضمّيني يا ماما، ضعيني في حِجرك، أرجوك... لا تموتي... لا تموتي!! وبينما كان خِدرُ النُعاسِ يتسلّل إلى أجفانها الكسلى، تنحيّت عن الأريكةِ بهدوء، لأفسحَ مُتسعاً لعصفورتي المشاغِبة، تسترخي فيه غافيةً ساكنة... تأمّلتُ جمالَ طفولتها:

يا لَهذه الشيطانةِ الرعناءِ، النائحةِ أمامي بريئة كالملاك...

انحنيتُ فوقها أتلمَّسُ دقاتِ قلبها... انتظامَ نبضها... لثمتُ وَرْدَ خدّها أتنشّقُ عطرَ بشرتها الشهيّ... دثّرتُها بغطاءٍ صوفي... تنفّستُ الصُعداء... الحمد لله عُدتُ إلى غرفتي الهادئة يدفعني انتصارُ القناعة، عزمتُ على مصالحةِ خصومِ معركتي الاقتصادية التافهة... واستئنافِ اللهوِ والتسلية مع صُغرى الأزمات، يجذبني عِطرُ الرضى إلى إعتاقِ أبرياءِ خزانتي، فتحتُ أبواب الزنزانة على مصراعيها، سرعان ما زحَفَ ضوءُ الغرفةِ يغمُرُ أرجاءها، عثرتُ على دفتري المظلومِ محشوراً في إحدى الزوايا، فزعاً مغتمّاً، يئنُّ تحته القلمُ الواني، يوشك على الاختناقِ هرساً، اخترقني الشعورُ بالذنب والحياء، أقبلتُ عليهما بامتنان وشوق، ربّتُ على الغلافِ آسفةً ألتمس عفوَ أوراقِه العَبِقَة، مازحتُ مفرداتِ الادخارِ في الجداولِ المسالمة، دغدغتُ أرقامَ النفقاتِ المتناغمةِ مع زخمِ الحياة فوق مسرحِ البيانات... إذا بجدران غرفتي تتوهجُ بألَق، تزهو بوفيرِ الكنزِ الأغلى: نعيمِ العافية ودفءِ الحبِّ والأمان.

مراجعات

التحليل السيميائي للخطاب السردي

في

رواية "الربيع العاصف"

لنجيب الكيلاني

د. بلقاسم دفه- الجزائر

مقدمة:

يعد

النص السردي من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال علم السيميائيات: Sèmiologie"(1). ويحاول علم السرد "narratologie" من حيث هو فرع من علم النص "Textologie" إلى ضبط منهجه وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل(2).

ولعل أبرز تحديد لعلم السرد . فيما أرى . هو مفهوم "ميك بال" Miek Bal حيث اعتبر علم السرد علم السردية "narrativitè"، أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية(3). وذهب "ميك بال" إلى أن النص السردي يمكن أن يلاحظ من خلاله ثلاثة أنواع.

1 . النص السردي "Texte narratif".

2 . الحكاية "Rècit".

3 . القصة "Histoire".

والسردية بعدها نصاً بحسب مفهوم "ميك بال" هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفكك شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي والقصة والحكاية(4).

وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعات والسيميائيات بخاصة إلى الاستعاضة عن فكرة "الوظيفة" "La fonction" بالملفوظ السردي والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحياناً بالجدول الإدراجي، وتتصل أحياناً أخرى بالجدول التعاقبي "Diachronique" فتنشئ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقتها المختلفة(5).

وكان من نتائج السيميائيات بحسب الوجهة التعاقبية أن جنحت إلى تحليل القصة، واعتبرتها بنية سردية، أي شبكة من العلاقات الكبرى، وهي التي تشكل البنية السطحية "Structure de superficielle" للنص.

ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية والعميقة للمسار السردي.

إن النماذج التي سنتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة، أي: تستفز المتلقي، ومن ثمة فهي ذات طبيعة أدبية.

وسأدرس رواية "الربيع العاصف" معتمداً على ما قدمته علوم اللسان كعلم السيميائيات والسرديات وعلم الأصوات التمفصلي " La phonètique articulaire" لأندري مارتني "Andrè martiet".

والنظرية التمفصلية تنظر إلى أي خطاب مهما كان نوعه أو جنسه على أنه نص يقبل التشكيل في تمفصلين كبيرين، أصطلح على الأول بالتمفصل الأول "Première articulation"، واصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني "Deuxième articulation"(6).

يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات الدالة "mocômes"، وهي وحدات صوتية تقبل التجزؤ إلى أقل منها. ويدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة، وائتلافها يعطي التمفصل الثاني "Double articulation".

نعتمد على هذه الأفكار كلها، حيث نسعى إلى استثمار المفيد منها في تحليل هذا النص السردي بالتركيز على تمفصلاته النصية، وأوجهها السيميائية ذات الطابع الأدبي، وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية، أي: العلامات الدالة التي استمدت في بناء النظام السردي وكانت مشحونة بشحنات دلالية.

وفي هذا السياق نشير إلى أن الإجراءات السردية للخطاب السردي الإبداعي تنسجم مع المنطق السردي وروائع الابتكار، وعن طريقها يصل الدارس إلى رصد ملامح الخطاب السردي.

ولهذا من الممكن التعامل مع الإشارات والرموز في هذا النص السردي بتقسيمه إلى عدة تمفصلات، وتعد هذه بمثابة حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سيميائية "Unitès Sèmiotiques" تجسدها في الوحدات الآتية:

1. التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والمعاناة.
2. التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الفتن والصراع.
3. التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على الشرف والبراءة.
4. التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة.

نتبين من خلال هذه الوحدات أن النظام السردي في قصة "الربيع العاصف" هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، إذ تتحرك الشخصيات معبرة عن معان وأفكار وأيديولوجيات، حرص السارد على الكشف عنها وإبرازها، واستطاع رصدها وتفسيرها، وهي تعكس سلوكات اجتماعية متناقضة؛ تمثل القرية والمدينة، بل التأخر والمدنية، أو الجمود والروح الجديدة.

وما دامت القصة تحيل إلى وقائع لها حضورها في المجتمع المصري الحديث نحاول في دراستها أن نفيد في هذا الجانب من النظرية السيميائية التواصلية لرومان جاكبسون "R. Jakobson"، إذ هي طرح لساني يعتمد على وظائف ست، أهمها: الرسالة التي يشترط فيها أن تكون مسندة إلى سياق "Contexte"، وسنن "Code"، وواصلة "Contact". والمهم هنا الوظيفة المرجعية "La fonction rèfèrentielle" والسياق (7).

الوظيفة المرجعية "La fonction rèfèrentielle" لرواية "الربيع العاصف":

أبرز السارد الأمكنة التي نسجت فيها وقائع القصة وأحداثها، فهي تنطلق من مدينة القاهرة، ومن حي "السيدة زينب" (مقر الشخصية المحورية منال عبد المجيد) مروراً بقرية "سنباط" و"كفر حسين"، ووصولاً إلى قرية "شرشابة".

وقرية "شرشابة" هي مركز الحدث، "وهي لا تبعد عن طنطا... أكثر من عشرين كيلو متراً"(8). وقد تم تعيين الحكيمة منال في "مستشفى الوحدة المجمعة لهذه القرية التي تدلف إليها لأول مرة في حياتها، لتقوم بعملها كحكيمة في هذه المؤسسة الجديدة"(9).

وقد اختار السارد قرية "شرشابة"، ويحمل المقطع الأول منها دلالة "شر". وقد اجتمعت فيه فعلاً كل المتناقضات من شر وخير، وحب وكره... فأضحت مقراً للصراعات، فعصفت بها الفتن من كل جانب، فأضحت خراباً، وحتى يد القدر انتقمت من أهالي القرية، فأصابت الآفات شجيرات القطن الخضراء فجأة، ولم تجد معها مقاومة.

أما الزمن فهو تصوير لفترة من حياة قرية "شرشابة"، وقد أحسن السارد اختياره، "وهو حين تمد المدينة يدها إلى القرية، ممثلة في الوحدة المجتمعة، وهي فترة مليئة بالصراع بين قديم ألفته القرية فاكتسب صفة القانون الثابت الواجب، وبين جديد مسلح بعوامل البقاء، فتحرر من كل ما هو رديء وجامد من الموروثات"(10).

ولعل اعتماد النظرية السيميائية الوظيفية المرجعية والانتباهية، والانعكاسية التي حددها جاكبسون Jakobson(11)، وكذا المعجمية من شأنه أن يبرز الكوامن المتوارية خلف العلامات، إذ القصة صدرت عن سارد يحسن توظيف التقنيات السردية؛ فهو يتحرك بالمسرود ضمن نهج واقعي؛ لا شأن فيه لمنطق

المفاجأة أو المصادفة في النظام السردي.

الآليات الدينامية للقصة:

يرتكز بناء الحبكة السردية في رواية "الربيع العاصف" على نظرة عميقة، تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وعلى طبيعة منطق العلاقات بين الشخصيات، إذ تتعاقب الأحداث على مسرح الحياة، وتتطور المواقف وتنمو شيئاً فشيئاً حتى يبلغ بها السارد درجة عالية من التوتر والصراع، ثم يعود بها في حركة إياب إلى الأخذ بموقف سابق لبلورته، والسير به قدماً في معترك الأحداث السردية من النص، أو الشروع في بناء موقف سردي آخر، له علاقة رصينة بالموقف العام للوقائع المسرودة.

والقصة في عمومها تنبني على شخصية محورية، وهي شخصية: الحكيمة منال عبد المجيد، إذ تم تعيينها في قرية "شرشابة" . "وهي قرية مصرية في محافظة الغربية" .(12) بعد أن "تخرجت حكيمة في مدرسة الحكيمات بالقصر العيني"(13) بالقاهرة، وعملت بالوحدة المجتمعة لهذه القرية فترة من الزمن، وافتتن بجمالها بعض أعيان القرية، وود كل منهم أن يظفر بها زوجة، لكنها امتنعت. وحولت بعد أن هدأت العاصفة التي هزت القرية "إلى مستشفى أم المصريين بالجيزة"(14).

وكان بحق أن تعد شخصية منال الشخصية المحورية في النظام السردي، أما باقي الشخصيات التي وردت في القصة، نحو: الباشكاتب عبد المعطي، والمعلم حامد المليجي، والحاج علي شيخ البلد، والطبيب رمزي إبراهيم... فقد قامت بوظائف ثانوية، وأسهمت بدورها في خدمة الشخصية المحورية "منال"، ومن نمو الأحداث وتطويرها وإبرازها حتى أصبحت القصة مترابطة ترابطاً محكماً.

فالسارد قد اختار طبيباً وحكيمة في الوحدة المجمعة، وبعض أعيان القرية، ليصور لنا من خلالهم هذا الصراع المشحون بالغضب والدماء؛ فالباشكاتب عبد المعطي والمعلم حامد والحاج علي، في جانب من الصراع، والدكتور رمزي والحكيمة منال في الجانب الآخر(15).

واستهلت القصة بالتحاق الحكيمة "منال" بمستشفى الوحدة المجمعة بقرية "شرشابة" وطوال الطريق كانت "تجفف دمعة تنزلق فوق خدها لتستقبل أخرى، كانت تحس أن قلبها وروحها وعينيها كلها تبكي"(16). إنها تركت مدينتها الفاتنة القاهرة، "حيث الحياة المضيئة والأهل والأصدقاء والذكريات"(17). وجاءت لتعمل في هذه القرية، "حيث الفلاحون والبعوض والتراب والأمراض المتوطنة"(18).

وهكذا يبدو مسار الحبكة للبنية السردية، من حيث الترتيب الزمني يتدرج من وصول "منال" إلى قرية "شرشابة"، وشروعها في العمل كممرضة في المستشفى، ومحاولة بعض أعيان القرية امتلاك قلبها بقصد الزواج، وصراعهم من أجلها.

كما كانت الأحداث الفرعية نفسها تتدرج منطقياً مع مرور الزمن إلى أن كثرت الإشاعات حول الحكيمة "منال" وحول الطبيب من جهة، والأعيان المنحرفين من جهة أخرى. فكان أن حولت إلى مستشفى أم المصريين بالجيزة، وينقل الطبيب رمزي إلى مستشفى العياط قرب الجيزة، قريباً منها.

وجاء سير الأحداث في هذه الرواية وفق منطق محكم؛ ليس لمجرد السرد بل كانت الأحداث تتسلسل في حلقات تتميز بالحبكة، إذ تدور حول: الحب، الكره، الحقد، الكيد، الغيرة، الإغراء، المتعة، الظلم، الغش، التنافس، الانتقام، الصراع، البراءة.

تمفصلات بنية الرواية:

في رواية "الربيع العاصف" علامات دالة بسياقاتها وأحوالها على أفكار السارد. فالوحدات السيميائية "Unitès sèmiotiques" هي علامات يتضمنها الخطاب السردي. وقد ظهرت لي من خلال بنيتها ونظامها السردي تتمفصل في خمس تمفصلات، لكل تمفصل وحداته السيميائية، التي هي نوايات تنطلق منها عمليات التوصيل. وقد وزعت بحسب التفمصلات على أربعة مباحث، هي:

التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والمعاناة.

لقد كشف السارد عن معاناة شخصيات الرواية بدءاً من الشخصية المحورية "منال"، وهي تذهب لأول مرة إلى الريف المصري، وإلى قرية "شرشابة"، وقد "أرسلت... نظراتها الدامعة"(19). فالنظرة الدامعة دلالة على الحزن والألم والمعاناة.

فالسارد تناول الجانب النفسي للشخصيات. وقد كشفت عنه الكلمات التي اتسمت بنسبة شيوع عالية، عكست مشاعر الحزن والقلق والخوف والمعاناة لدى الشخصيات الرئيسة، كشخصية الحكيمة "منال"، والباشكاتب "عبد المعطي، والمعلم "حامد المليجي"، وشيخ البلد "الحاج علي". ولو أن السارد ركز أكثر على شخصية "منال"، و"عبد المعطي"؛ فكان نصيبهما أوفر من حيث الغوص في أعماق نفسيتهما.

وقد شهدت على ذلك جوارح أولئك، وأولها "العين" التي وردت في مواضع عدة من النص، ولم تكن للرؤية بقدر ما كانت أداة للبكاء والمعاناة، كما نرى في مثل هذه السياقات: "وأجهشت بالبكاء وأغرقت صدر أمها بدموع كثيرة غزيرة"(20). و"ترقرقت الدموع من أهدابها الطويلة، وغامت عيناها"(21). و"رفعت منال عينيها المحتقنتين قليلاً"(22). و"تمتم عبد المعطي وعيناه مخضلتان بالدموع"(23).

أما كلمة "قلب" فوردت . هي الأخرى . في مواضع عدة، وصورت معاناة شخصيات الرواية في مثل السياقات الآتية: "الغربة ملأت قلبي بالخوف والقلق"_(24). و"قلوب تخفق بالخوف والغضب والوعيد"(25)، و"تغيرت القلوب"(26).

وجاءت كلمة "صدر" وقد ارتبطت بالهموم والمتاعب والمعاناة نحو: "كم كان خطابك كنزاً ثميناً بالنسبة لي فأضمه إلى صدري في حنان"(27).

واستخدمت كلمة "وجه" موصوفة مشاراً بها إلى الحزن والكآبة في مثل: "وازداد وجه عبد المعطي شحوباً، وارتسمت على محياه سيما الألم والمرارة"(28).

كما استخدم السارد كلمات أخرى تحمل . أيضاً . دلالة المعاناة، نحو: التنهد، الألم، الشحوب، الأسى، المرارة، الحزن، الكآبة، وذلك في مثل السياقات الآتية: "وتنهدت منال في آلم"(29). و"القرية القاسية التي تلف حياتها الجديدة بالشحوب والأسى"(30). "وتنهدت منال في مرارة"(31). و"اجتاحتها... موجة داهمة من الحزن العميق"(32). و"يرقد شاحباً كئيباً، هيكلاً فارغاً من الأمل والحياة"(33).

من خلال هذه العلامات السيميائية يتراءى لي الطابع المأساوي الغالب على سير أحداث الرواية.

التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الفتن والصراع.

تنمو الأحداث وتتطور، وتتجدد المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، وتصطدم المصالح، ويتعمق الحوار، فتتنوع الأدوات السيميائية الشاحنة للسرد، وتتعدد عمليات التوصل، فيثرى حقل العلامات الدالة على الفتن والصراع، وأبرزها: الدماء، الكارثة، الهزيمة، خراب، ثعابين، شياطين، العواصف، الحرب، قنبلة، النار،... وذلك في السياقات الآتية:

. "سالت الدماء"(34)، "والدماء توشك أن تجري أنهاراً في حارات القرية"(35)، و"جاءت الكارثة"(36)، و"فيها ثعابين وشياطين"(37)، و"الجو ينذر بالعواصف"(38)، و"الحرب... أصبحت معركة عقول"(39)، و"قنبلة ذرية تنسف آلاف الرجال"(40)، و"النار تتقد تحت التراب"(41). و"تصارع الرجال من أجل امرأة متبرجة وطوتهم رغبات الجسد الساذجة"(42).

وهذه العلامات في سياقاتها المختلفة توحي بالكيد والفتن والصراع.

والذي يتأمل هذه العلامات الدالة من خلال بنيتها القصصية يدرك أن السارد يحرك الشخصيات في القمة، ويدفعهم إلى القيام بأفعال معينة دون غيرها. ولنحتكم إلى شخوص القصة:

. الباشكاتب عبد المعطي: تتغلب عليه النزعة الشريرة والرغبة في الإيذاء. إنه حقاً يدافع عن الحقوق المسلوبة لإنقاذ القرية من المجاعة، ولكنه أيضاً "إذا ضايقه أحد أو عرقل له أمراً... لا يعدم... حيلة كي يوقع أحدهم في ورطة"(43)، وهو "دؤوب حقود شرس بطبعه"(44).

. المعلم حامد المليجي: "تاجر سموم"(45)، وهو "الوحش الناعم الذي يخفي مخالبه وأنيابه وراء مظهره الضاحك دائماً"(46)، وهو كذلك "وغد كبير... كالذئب الذي خطف دجاج القرية تحت جنح الظلام"(47).

. الحاج علي شيخ البلد: "قاطع طريق... متعجرف... يسرق أموال الجمعية التعاونية، ويثير القلق والاضطراب برغم أنه شيخ البلد، والناس لا تخفى عليهم تصرفاته"(48).

. الطبيب رمزي إبراهيم: "هذا النفعي الذي لا يفكر إلا في المال والعربات الأنيقة، وتكوين ثروة بأسرع ما يمكن... ثم يحاول أن يسرق شرف فتاة مسكينة مثل منال"(49).

. الحكيمة منال عبد المجيد: يصورها لنا السارد "جميلة فاتنة... بيضاء البشرة..."(50). وهو لا يصورها إلا عابثة لاهية، لا تفيق من عبثها إلا حين تنطلق الشائعات من حولها.

ولفظة "فاتنة" هنا . فيما نقدر . هي مركز الثقل الدلالي، ونواة النسيج السردي السيميائي؛ إذ حضورها في المحور الإدراجي يجعلها من الوحدات السيميائية المختارة، فدلالتها متصلة بالفتنة... والفتنة أشد من القتل.

وقد افتتن بالحكيمة "منال" بعض رجالات القرية من أمثال: الباشكاتب عبد المعطي، والمعلم حامد المليجي، والحاج علي شيخ البلد.

وتشرب العلامات الأخرى: نحو: ذئب، وحش، عواصف، أعاصير، ثورة، حقد، خوف، نار... من معاني النواة السيميائية فاتنة، والتي منها الفتنة، فتسهم في إثراء الدلالة وتعميق الروائية، وتنويع أدوات السرد.

أما لفظة "النار" فاستخدمت لتدل على إشعال نار الفتنة في القرية، وقد جاء على لسان الباشكاتب عبد المعطي، وقد سألته منال عمن أشعلها، فقال: "أشعلت النار، وذهبت بهم إلى السجن... وأقمت الدنيا وأقعدتها"(51).

ولفظة "الذئب" هي الأخرى قد احتلت موقعاً حيوياً، وتكررت في مواضع عدة، منها: "الذئاب... الذئاب هذه الفراخ الصغيرة الرقيقة كيف تأمن على نفسها منهم؟"(52)، و"هذه القرية مليئة بالذئاب"(53).

تنزل العلامة "الذئب" . في هذا الخطاب السردي . منزل السداد، حيث وظفت بأحكام ودقة من لدن السارد، ومن حيث هي وحدة سيميائية ترمز إلى المكر، والخبث والكيد، والخيانة، ومخالفة العهد، والافتراس،... وكلها صفات ذميمة تمثل الدلالات التي ارتوت وتغذت منها كلمة "الذئب".

وقد انتقلت هذه اللفظة إلى الإنسان من هذا الحيوان المفترس، لذا قيل: الإنسان ذئب لأخيه. ولنتساءل: هل كان بعض رجال قرية "شرشابة" ذئاباً؟

ذلك ما أخبر به السارد في أكثر من موقف.

ويقابل هذه اللفظة لفظة "وحش"، فهي تومئ بالوحشية والافتراس. ووردت في سياقات مختلفة، منها: "وصورة المعلم حامد "الوحش" الناعم الملمس الذي يخفي مخالبه وأنيابه..."(54).

وتتطور الأحداث وتنمو، وتتشكل حتى يصل الخطاب السردي إلى حالة تتعقد فيها المواقف، وتتشابك فيها ملابسات الحبكة، فتغدو رمزاً يعبر عن رمز، وإشارة تحيل إلى إشارة، فيصطدم المتلقي بلفظة "العاصفة" في قول السارد: "لم يكد يمر وقت قصير، حتى اشتعلت العواصف في القرية، وجاءت الكوارث يأخذ بعضها برقاب بعض..."(55)، وقوله: "الجو ينذر بالعواصف"(56). وجاءت لفظة "الأعاصير" هي الأخرى لتدل على عمق الكارثة في: "وسط هذه الأعاصير المزعجة"(57).

ولفظة "العواصف" أو "الأعاصير" من حيث هي وحدة سيميائية نواة في الفعل السردي جاءت متصلة بالكوارث والاشتعال وإتلاف شجيرات القطن والبكاء والعويل في البنية السطحية "Structure de superficielle"، ودلالة على الرعب والإجرام والقتل في البنية العميقة " Structure profonde".

وتتفاعل العلامات الأخرى المدرجة ضمن الوحدات السيميائية الدلالة على الفتن والصراع، نحو: النيران، البؤس، الصراخ، الدخان،... وذلك في السياقات الآتية:

. "وألسنة النيران تضيء المكان(58)". و"ينطلق البؤس والشقاء"(59)". و"صراخ النسوة يملأ الأفق ويزاحم الدخان الأسود"(60).

وكل هذه العلامات تدل على شدة العاصفة التي أثارتها الفتن والصراع، وهي تسهم بدورها في تحريك انفعالات المتلقي، وفي تشويقه إلى متابعة السرد القصصي.

التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على الشرف والبراءة.

لقد اتهم بعض أهل القرية "شرشابة" الحكيمة "منال" في شرفها وفساد أخلاقها، حتى باتت "لا تسمع إلا الكلمات الوقحة التي أشاعوها عنها"(61).

وكانت كلما راودها أحدهم إلا وتذكرت كلمات أبيها، وهي صغيرة: "يا منال... احذري الرجال... لا تفرطي في شرفك قيد شعرة... سوف أنزعج في قبري... نحن فقراء... رأس مالنا الشرف، والشرف هو ستر الله"(62).

فالتفات السارد إلى الماضي من جديد والرجوع إليه يعد خاصية فنية رائعة في الطرح السيميائي، إذ يوصف ذلك بالارتداد في الفعل السردي، وهو العودة إلى فكرة ذكرت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لغاية فنية، منها حب المزج بين الزمن الحاضر والماضي، وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركية المتجددة في المنظومة السردية(63).

ولما بلغت الشائعات مداها إلى سمع "منال"، اندفعت تقول: "هذا الرجل الذي تطلقون عليه قاموساً من الصفات... الوحش... الذئب... الثعبان... أنا لا أخافه... وعندما يفكر أن ينظر إلي نظرة غير مهذبة فسوف أقتلع عينه... يجب أن يعلم أهل "شرشابة" ما أقول... أنا لست هينة سهلة المنال، ولكني فتاة مثقفة... ذات كبرياء... لن أطأطئ رأسي لأحد..."(64).

فالسارد ينفي أن تكون "منال" سهلة المنال على غير دلالة اسمها الذي اختاره. والواقع إن إدراك المتضادات يشكل الأساس لما يسميه قريماس "greimas" بـ: "بالبنى الأولية للتدليل أو الترميز" التي ترتكز عليه نظرياته في علم الدلالة(65).

وهكذا نجد هذه الشخصية المتحولة تثور مدافعة عن شرفها، فهي قوية ثائرة، لا تلبث على شيء حتى تعدل عنه إلى سواه؛ فتهشم قواعد الصمت والتقاليد والعرف. ومن حيث هي وحدة سيميائية في النظام السردي نجدها تتحرك لتخترق النصوص السردية، وقد برزت على سطح الخطاب، وكشفت عن معاني: الجرأة، والصراحة، والحق، والتبرئة...

وقد برأ الباشكاتب عبد المعطي "منال" مما نسب إليها أهل القرية من أمثال حامد المليجي، والشيخ المداح (خطيب المسجد الكبير)، حيث يقول: لقد "ألصقوا بها كل إثم ونسبوا إليها كل كارثة... حتى الدودة التي أصابت القطن... كانت بسببها... لقد غضب الله عليهم بسببها... فعاقبتهم هذا العقاب الأليم"(66). ثم استأنف ليقول: "ليست منال هي السبب... إنهما [المعلم حامد، والحاج علي] يتناحران من أجل الفوز بها، وهي ترفض هذا وذاك"(67).

وتفرج الأزمة وتحل العقدة من خلال حلقات السرد المثيرة بعد أن يبلغ الحدث غايته من التوتر، فتنقل "منال" من قرية "شرشابة" التي جاءتها وهي كارهة إلى مستشفى أم المصريين بالجيزة، حيث تصبح قريبة من أمها وإخوتها بالقاهرة.

المفتصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة.

هدأت العاصفة التي اجتاحت قرية "شرشابة". وبتعبير آخر توقفت الفتن والصراعات، فعاد الأمن والسلام إلى أرجاء القرية، وذلك بعد أن أفرج على المعلم "حامد المليجي"، بضمان مالي، وأطلق سراح "الحاج علي" بعد إيقافه عن العمل بمشيخة البلد، وحول الطبيب "رمزي"، والحكيمة "منال" من الوحدة المجمعة.

وقدم السارد هذه الأحداث في مشهدين:

يبدأ الأول حين سماع نبأ الإفراج على المعلم "حامد"، وخروج الحاج "علي" من السجن، وتحويل الحكيمة والطبيب.

ويبدأ الثاني حين اتفاق الطبيب "رمزي"، والحكيمة "منال" على الزواج، واستعدادهما للرحيل. وينتهي حين تحركت العربة التي تنقلهما، ووقوف العشرات من رجال القرية لتوديعهما.

والزمن الحاضر للسرد . هنا . هو زمن الصباح المقترح لرحيل الباشكاتب "عبد المعطي" عن الحياة، ورحيل الحكيمة "منال، والطبيب "رمزي" عن قرية "شرشابة"، إلى حيث تم تحويلهما.

ولم يأت اختيار زمن "الصباح" موعداً للرحيل من قبيل الصدفة، بل جيء به إشارة "Signe" إلى بداية عهد جديد، تمد فيه المدينة يدها إلى القرية. فتتحرر من كل ما هو جامد ورديء من التقاليد البالية والموروثات المحنطة.

وقد استخدم السارد كلمات تومئ إلى النهاية السعيدة للقصة نحو: تهدأ، السلام، سعيدة، يبتسم، انبساطه، انشراحه، ود، تتعانق،...

وهذه الكلمات جاءت في سياقات تشير إلى نهاية الصراع وانفراج الأزمة، ذلك في مثل: "لتهدأ النفوس، وتعود المياه إلى مجاريها ويفوح عبير السلام"(68). و"لا شك أنك سعيدة بانتقالك قرب الأسرة"(69). ويبتسم قائلاً: "أجل... أعرف أن فيك شيئاً ما... يجعلك قريبة إلى نفسي"(70). و"كان هو الآخر في قمة انبساطه وانشراحه"(71). و"... صافحا الطبيب ومنال في وداع عميق... كانت قلوبهم تتعانق، وأطل من العيون بريق صاف نبيل بريق بدد ما شاب الذكريات من ظلام وآلام"(72).

وتتراءى لي دلالة الكلمات وما توحي به من خلال السياق أن العاصفة هدأت، وأن الأمن والسلام قد عاد إلى قرية "شرشابة".

ويمكن أن يستنتج من هذه الدراسة ما يأتي:

. المنظومة السردية في "الربيع العاصف" مفاعلة موضوعية، الإطار فيها مرتبط بالدعوة إلى الأخلاق الرفيعة، والتخلي عن الموروثات البالية والتقاليد الجامدة.

. الشخصيات والحبكة السردية والأبعاد المكانية والزمانية وردت كلها لتكشف عن حقائق الحياة وواقعها في الريف المصري.

. إن هذه القصة تبرز حقائق الحياة سهلة، وتؤمن بمقدرة الإنسان على الارتقاء والابتكار، وترحب بالجهود البناءة لتطوير حياة الأمة.

. ورود التمفصلات النصية منسجمة مع تطور أحداث القصة وتقنياتها، ونظامها السردي.

. اللغة السيميائية تمثل نظاماً علاماتياً متميزاً، يعكس أفكار وتصورات الجماعة اللغوية في فترة من حياة بقعة من الوطن المصري.

. ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بصورة حسية في تنمية أحداث الرواية وتطويرها، وفي ربط المخاطب "المتلقي" بأفكار المبدع، إذ تميزت الرواية بوصف عام بالإيحاء والتوصيل.

***

الهوامش:

(1) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة . السيميولوجيا . ترجمة عن الفرنسية منذر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص 23.

(2) ينظر: -Miek Bal, narratologie; Paris, 1977, p 13.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 4.

(4) ينظر: المرجع السابق، ص 5.

(5) ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د. ت)، ص 7 وما بعدها.

(6) ينظر: بيير جيرو، علم لإشارة السيميولوجيا .، ص 65، 66. وينظر:

?? ??‬ Elements de linguistique gènèrale‬ Armand colin‬ Paris‬ 1980‬ p 37 – 38.

(7) ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة عمر الولي، ص 27.

(8) نجيب الكيلاني، رواية "الربيع العاصف"، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1997، ص 7.

(9) المصدر السابق، ص 4.

(10) محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، جاءت بعد نهاية الرواية، ص 185، 186.

(11) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص 30 . 34.

(12) محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، ص 187.

(13) الرواية، ص 4.

(14) الرواية، ص 161.

(15) ينظر: محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع"، دراسة نقدية، ص 188.

(16) الرواية، ص 4.

(17) الرواية، ص 3.

(18) الرواية، ص 3.

(19) الرواية، ص 5.

(20) الرواية، ص 94.

(21) الرواية، ص 7.

(22) الرواية، ص 10.

(23) الرواية، ص 134.

(24) الرواية، ص 94.

(25) الرواية، ص 57.

(26) الرواية، ص 144.

(27) الرواية، ص 96.

(28) الرواية، ص 21.

(29) الرواية، ص 3.

(30) الرواية، ص 13.

(31) الرواية، ص 28.

(32) الرواية، ص 98.

(33) الرواية، ص 162.

(34) الرواية، ص 58.

(35) الرواية، ص 148.
(36) الرواية، ص 58.
(37) الرواية، ص 67.
(38) الرواية، ص 69.
(39) الرواية، ص 87.
(40) الرواية، ص 87.
(41) الرواية، ص 152.
(42) الرواية، ص 150.
(43) محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، ص 188.
(44) المرجع السابق، ص 188.
(45) الرواية، ص 136.
(46) الرواية، ص 56.
(47) الرواية، ص 67.
(48) الرواية، ص 136 . 149.
(49) الرواية، ص 136.
(50) الرواية، ص 11.
(51) الرواية، ص 159.
(52) الرواية، ص 126.
(53) الرواية، ص 134.
(54) الرواية، ص 56.
(55) الرواية، ص 140.
(56) الرواية، ص 69.
(57) الرواية، ص 143.
(58) الرواية، ص 144.
(59) الرواية، ص 144.
(60) الرواية، ص 144.
(61) الرواية، ص 73.
(62) الرواية، ص 98.
(63) ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 217.
(64) الرواية، ص 71، 72.
(65) ينظر:ترنس هوكس، البنيوية، علم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1981، ص 81.

(66) الرواية، ص 153.
(67) الرواية، ص 153.
(68) الرواية، ص 161.
(69) الرواية، ص 168.
(70) الرواية، ص 171.
(71) الرواية، ص 175.
(72) الرواية، ص 179.

* * * *

ابتكار الصورة واكتمال المشهد
عند الشاعر محمد عمران

حسن عبد الفتاح ناجي

هل نبتعد عن الحقيقة حين نقول: إننا أمة لم تحسن بعد توظيف الإعلام بكل رسائله المتاحة في خدمة الإبداع الأدبي وبالتالي ترسيخ أسماء مبدعين من حقهم علينا أن نتتبّع آثارهم وأن ننقل هذا الإبداع للأجيال القادمة.

ماذا بقي من كثير من الشعراء المبدعين في هذا العصر بعد رحيلهم؟ لقد رحلوا وبقيت دواوينهم عند الأصدقاء يعودون إليها بين الفترة والأخرى ليؤكدوا لأنفسهم أنهم مازالوا أحياء ويترحموا على من رحل.

ماذا بقي من محمود إسماعيل وصالح جودت وإبراهيم ناجي ومحمد القيسي وأحمد المصلح والرصافي ومحمد عمران؟! لقد خسروا الكثير وهم أحياء بيننا ومازالوا يدفعون ثمن إبداعهم خسارة، إن العزوف عنهم وتركهم الدخول في عتمة النسيان على مهل أمر محزن جداً.

كان لا بد لهذه المقدمة أن تكون فقد كان دافعها عودتي لقراءة دواوين محمد عمران السبعة، هذا الشاعر الذي قد لا يتذكره الكثيرون ممن عايشوه وبالتالي لم يعرفه الجيل الجديد من الشعراء رغم أنه كان مدرسة شعرية متميزة تتلمذ عليها أكثر الشعراء. محمد عمران... ابن الملاجة القرية السورية البسيطة مثل أي قرية عربية والتي مازالت تحيي ذكراه بمهرجان شعري سنوي تدعو إليه الكثير من شعراء المنطقة... وحدها الملاجة التي أحبته تذكره فهل نسيناه نحن؟

ازدحمت الصور الشعرية المبتكرة في قصائد محمد عمران حتى أنها شكّلت هوية القصيدة عنده، فأنت لا تقرأ للشاعر قصيدة منذ بدايته في أوائل الستينات حتى آخر سطر كتبه في بداية الثمانينات إلا وتجد الصور بكامل دهشتها جسد القصيدة وتشدّك إليها حتى نهاية الخيط الأبيض فيها، وعناية محمد عمران في الصور الحديثة المتولدة من تزاوج الألفاظ لمعنى جديد هي عفو الخاطر، فأنت لا تجد في الصورة نتوءات ولن تلمس التكلّف فيما يورده من صور... إنها الموهبة التي ولدت عنده هذه الصور فجاءت متتابعة لتخدم نصه وبالتالي هيكلية القصيدة للخروج بمشهد رائع جاء نتيجة واقعية لتزاحم الصور في الألفاظ المجرّدة حتى استحالت هذه الألفاظ إلى أرواح تتحرك على الورقة لتخاطب المتلقي بصوتها هي لا بصوت الشاعر وبذلك تكون أكثر إقناعاً وأقرب إلى القلب وليس معنى هذا خروجه هو من عباءة القصيدة بل تمازجه الكامل مع كل نبضاتها حتى يصبح هو والقصيدة وحدة واحدة لا نستطيع أن تفرق بين

المبدع والنص الإبداعي فهناك تلاحم بين النص وكاتبه.

اخترت لدراسة هذه الظاهرة المتميزة عند محمد عمران مقطعين من قصيدتين وردتا في ديوانه السادس المسمى بالملاجة على اسم قريته والقصيدتان هما . شجرة اخضرار الحب وشجرة اليباس . والملاحظ من خلال قراءة هذين العنوانين التضاد والمفارقة في المعنى بينهما جاء المقطع الأول من القصيدة الأولى.

يحدث أن يغتسل الهواء بالقصائد البيضاء
والأشجار بالأغاني
يحدث أن ينام قمر من البكاء

في سرير عينين

وتصحو شرفة على فم

يحدث أن يسرّح الصفصاف شعره

على مرايا الماء

أن ينضج عمر الورد والأعناب

أن تضاء غرف البحار فجأه

يحدث أن تموت

ذاكرة الحريق والدخان

أن تولد الأسماء والأشياء والوجوه والبيوت

يحدث أن يجدد الزمانَ عاشقان

المجلد الثاني ص662

أما المقطع الثاني من القصيدة الثانية فهو

كان للحب وجه، فمات

كان للوجه عاشقان، وللعاشقين امتلاؤهما

بالمراكب، كانت موانئ. كانت مدائن.

كانت شوارع مفتوحة في ازرقاق الجهات.

وكانت نوافذ من مطر وكواكب...

... ماتت جميعاً

. ما الذي يفعل الخاسرون؟

. يلعبون بآخر أوراقهم، يرتدون معاطف

أعمارهم. يخرجون سريعاً

المجلد الثاني ص641

عنوان القصيدة الأولى . شجرة الاخضرار . يدل على الولادة واستمرار الحياة وبالتالي انتعاش كل حي متحرك وذيول كل ما يسبب الجفاف والدمار "موت ذاكرة الحريق" ونلاحظ محافظة الشاعر على فعل المضارع في كل سطر من مقاطع قصيدته وكأنه يعلن الولادة الحقيقية من خلال استمرار موجوداته، فالهواء أكثر

نقاء والأشجار مبتلة بالغناء وهنا الصور المبتكرة عند الشاعر تدعونا للوقوف عندها خاصة وأن القصيدة قد كتبت في العام 1978 أي قبل ثلاثين سنة تقريباً.

نلاحظ عند تتبعنا حركة الصورة الشعرية عند محمد عمران العلاقات المتمازجة بين مكونات الصورة.

يحدث أن يغتسل الهواء بالقصائد البيضاء

والأشجار بالأغاني

العلاقة هنا بين الهواء المتحرك في كل الاتجاهات والقصيدة التي يغتسل بها وهي صوت منتشر أيضاً في كل الاتجاهات هي علاقة متداخلة بشكل تبادلي فالصوت يدخل مسامات الهواء حتى يصبح جزءاً منه وعندها لا تستطيع الفصل بينهما عند امتزاجهما فجسد الهواء ليس مطية لصوت القصيدة ولكنه يصبح للقصيدة صوتاً وحركة. وتنتقل إلى الصورة المعطوفة على هذه الصورة وهي اغتسال الأشجار بالأغاني فنلاحظ التمازج التام بين الأغاني ووطن العصافير الذي تمثله الشجرة وهذا التمازج قريب من صورة معطوف عليها فالشجرة منبر للهواء وحنجرة للقصيدة والأغاني، واغتسال الشجرة بالأغاني صورة متحركة مبتكرة لصورة حية موجودة في واقع الشجرة فالشاعر هنا ينسج صورته من مواد خام أولية موجودة في الصورة أصلاً ولكنه يزيد من وهج الصورة الأصلية المتحركة . شجرة . أغنية . بإضافة صورة جديدة حية . يغتسل . وهذا الاستخدام العفوي الفعل المضارع . يغتسل . شكل صورة جديدة مدهشة للصورتين المتلازمتين "يغتسل الهواء بالقصائد الأشجار بالأغاني".

بعد هاتين الصورتين المبتكرتين تأتي الصور تباعاً كلها تؤسس لمشروع الولادة الذي يشي به العنوان فالدمع الذي يصفه بقمر يغفو في سرير العينين هو إعلان برحيل البكاء وولادة الفرح مما يتوافق مع ما سوف يصل في النهاية إليه، وتستمر الحركة في إيقاعها التصويري الذي لا بد من شحن مخاض الولادة فالصفصاف يسرّح شعره على مرايا الماء وهذه من الصور المبتكرة عند محمد عمران وهي متسقة تماماً مع ما قبلها وكأن للصور عنده حركة درامية متنامية يصل بها ومعها إلى وحدة التشكيل التصويري، ولا يفاجئنا الشاعر حين يعلن موت ذاكرة الحريق لأنه بذلك لا يعلن الموت ولكن الحياة فكما هو باللغة نفي النفي تأكيد فهو يؤكد على فقدان النار ذاكرتها وذاكرة النار هنا خصائصها وأهمها الحرق والإتلاف، وقد سبقت هذه الصورة التضادية في المعنى صورة نوم الدمع في سرير العين.

يختم الشاعر مقطعه الشعري المليء بالولادات بفتح باب الولادات على مصراعيه وتجديد الزمان بالحب والعشق إن توالد الأسماء والأشياء والوجوه والبيوت يحدث أن يجدد الزمان عاشقان لقد اكتمل مشهده المزدحم بالصور المبتكرة ولا نجد في عرض الصور أي لغة ناشزة أو لون لا يتناسق مع ما قبله وغير منسجم بما بعده، لقد شكلت الصور بتتابعها خطاً درامياً لمشهد الولادة.

المقطع الثاني من القصيدة الثانية يحمل عنواناً هو . شجرة اليباس . وهو ما يبعث على الشعور بالانتهاء أو الموت الذي لا يملك عودة والشاعر يدرك تماماً هذا المدلول لعنوان قصيدته فيبدؤها بفعل ناقص هو . كان . بعيداً عن الشرح لمعنى كان الزمني فإننا نقول إنه لم يكتف بالفعل ذاته بل أكد حدوثه بفعل أو أكثر قساوة هو . مات . وللتأكيد على ما يسعى إلى ترسيخه في ذهن القارئ فقد كرر الفعل . مات . مرتين بعد أن أكد بتكرار . كان . خمس مرات.

وكأنه يقول كل شيء كان جميلاً ورائعاً لكنه مات وهو الذي يسعى في كل دواوينه إلى الولادة والتجدد يدرك أن الموت خسارة وأن علينا أن نقاومه نحن الخاسرين فقد تبقى بيدنا ورقة أخيرة ورقة العمر / الحياة علينا أن نلعبها فجاء الشاعر بصورته المبتكرة . يرتدون معاطف أعمارهم . هذه الصورة أضاءت ما قبلها ليكتمل مشهد المقطع الأول باستمرار الحياة.

بعيداً عن اليابس . يخرجون سريعاً .

أعترف أن مثل هذه الجولة السريعة بمقطعين صغيرين من قصيدتين لا تفي الشاعر حقه لكنها نداء للدارسين أن ينتبهوا إليه ويدركوا تقصيرهم بحقه وبحق محمد القيسي وأحمد المصلح.

* * *

الصورة الشعرية بين الأسطرة واستدعاء الرمز
قراءة في
نماذج من الشعر التونسي المعاصر

حسين العودي

تمهيد:

كانت الصورة وما تزال المميز النوعي لجنس الكتابة الشعرية. ولقد تعاظم شأنها في العصر الحديث تبعاً للتحول الحاصل في مفهوم الشعر وآليات التخييل.. ولعلّ محاضرة الشابي: الخيال الشعري عند العرب كانت واحدة من العلامات المؤسسة لهذا التحوّل على صعيد بناء الصورة الشعرية. فلقد أزرى فيها بالمجاز القائم على التشابيه والاستعارات واعتبر المولّد له خيالاً صناعياً لا غنية فيه، ومجّد ما سمّاه الخيال الفنيّ أو الخيال الشعريّ لأنه يولّد الأساطير، واعتبر "الأسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسّون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فياض" (1)

وكان من نتائج هذا التحول في مفهوم الشعر وآلياته أن اغتنت الصورة الشعرية غنى انعكس فيما عرفه الدرس النقدي من بذخ في المصطلحات. فلقد اجتهد الدارسون في نحت ما به يحاصرون ما شاع في المدونة الشعرية من ظواهر إنشائية يضرب بعضها في سحيق العصور كالخرافات والأساطير، ويمتح بعضها الآخر من أجناس إبداعية حديثة كفنون القص وألوان التصوير.

وسينصرف اهتمامنا في هذه المداخلة إلى قراءة نماذج من مدونة الشعر التونسي المعاصر قراءة ترصد طبيعة الصورة الشعرية حين تتأسس على الأسطرة واستدعاء الرمز. وما تفتحه طبيعتها تلك من آفاق على صعيد التأويل. غير أننا نبدأ بضبط المفاهيم فنقول:

نريد بالأسطرة إضفاء طابع الأسطورة –بما هي خرق للمألوف –على الموصوف من الإنسان والحيوان والجماد. فتفارق تلك الموصوفات طبائعها وترتدي طبائع أخرى تخرق ما استقر في العرف وما ألفه الإنسان في ذاته وفي الكون من حوله؛ كأن يتحول البشري إلهياً والجماد كائناً أسطورياً. ومن ثمّ فالأسطرة محاكاة للأسطورة من حيث هي خطاب شعري واجه به الإنسان الأول أسئلة الوجود فابتدع رموزاً مفارقة للتاريخ. ومن المعلوم أن هذه التقنية (الأسطرة) متعددة الوجوه والغايات، نقتصر منها –في هذا المقام . على أسطرة الذات.

أما استدعاء الرمز فنريد به ما اصطنعه الشاعر العربي المعاصر –وهو يبني نصّه وينتج معانيه –من رموز استمدها من مرجعيات متعددة ليست الأساطير إلا إحداها. ومن ثمّ فاستدعاء الرمز يحقق للنص، في جملة ما يحقق، الأبعاد الأسطورية في الصورة الشعرية. فضلاً عن كونه يفتح تجربة الحاضر على تجارب متعددة في الزمان والمكان فيكون ذلك مدعاة لتعدد طبقات المعنى في النص الواحد وسبيلاً لتنوع القراءة وبكر التأويل.

ذلك ما تستهدفه هذه القراءة التحليلية التي تتناول نماذج من المدونة الشعرية التونسية المعاصرة وتتوزع على عنصرين:

1-من خطاب السيرة إلى خطاب الأسطورة

لعل خطاب السيرة –شعراً –يوفر الفضاء الأمثل لرصد الكيفيات التي تتحول بمقتضاها الصورة من مضايق البلاغة إلى رحاب الأسطورة. فإذا تعلق هذا الخطاب بسيرة الذات كان أدعى إلى أسطرتها لما يتسم به الشاعر عادة من استعداد فطري إلى السير في هذا الاتجاه. لذلك اخترنا نماذجنا من النصوص التي لها علاقة بالسيرة الذاتية إن على صعيد المضمون أو على صعيد التسمية.

وستكون قصيدة الشابي: نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس مدخلنا إلى هذا العنصر. فهي، ببنية عنوانها وطريقة إنتاج دلالتها، نموذج موفق لما سميناه أسطرة الذات.

فمفردات العنوان يتجاذبها حقلان دلاليان متعارضان: حقل الموسيقى والغناء (نشيد —غنّى) وحقل التمرد والجبروت (الجبّار —بروميثيوس) ومن ثمّ فالدلالة التي ينتجها العنوان مشدودة إلى قطبين متقابلين يمثلهما رمزان أسطوريان، صرح الشاعر بأحدهما (بروميثيوس) وكنّى عن الثاني بالنشيد والغناء (أوريفيوس). فإذا أمعنا النظر في مكونات حقليهما الدلاليين ارتسمت أمامنا صورة رمز أسطوري ثالث هو في الحقيقة محصلة تقاطع الرمزين السابقين، وخلاصة ما يميز كليهما من سمات، فلا غرابة إن نحتنا له اسما من اسميهما فقلنا إنه أوريثيوس الجامع بين عبقرية الفنان وعنف المتمرد الجبّار. وتلك هي صورة الشابي النفسية والفكرية جسدتها محاضرته الخيال الشعري عند العرب وجسدها بعد ذلك القصيد الذي نحن بصدده. فالبنية الصراعية التي باح بها العنوان تجسدت في المتن، متن القصيدة على هيئة مقابلة ضدّية يقف في طرفها الأول الشابي أعزل إلا من إرادته الفولاذية وغريزته الشاعرة ويقف في الطرف الآخر الداء والأعداء، فلم يزده ذلك إلا إصراراً على المواجهة وإمعاناً في التحدّي. ألم يتحدّ القدر؟ فقال في نبرة متعالية واثقة: (الكامل)

وأقول للقدر الذي لا ينثني عن حرب آمالي بكل بلاء

"لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي موج الأسى وعواصف الأرزاء"

"فاهدم فؤادي ما استطعت، فإنه سيكون مثل الصخرة الصماء"

"لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا، وضراعة الأطفال والضعفاء"

"ويعيش جبارا يحدق دائماً بالفجر.. بالفجر الجميل النائي"

وإذا كانت روح بروميثيوس هي المهيمنة على الأبيات السابقة معجماً ودلالة، تركيباً وصورة، فإن الأبيات اللاحقة تسري في أعطافها وتفيض على جنباتها روح أورفية تتدفق منها الأنغام فيتواتر معجم الموسيقى:

"سأظل أمشي رغم ذلك عازفاً قيثارتي، مترنماً بغنائي"

"أمشي بروح حالم متوهج في ظلمة الآلام والأدواء"

"النور في قلبي وبين جوانحي فعلام أخشى السير في الظلماء"

"إنّي أنا الناي الذي لا تنتهي أنغامه ما دام في الأحياء"

هكذا ينفتح الشابي على الموروث الثقافي الإنساني في بعده الأسطوري فلا يعيد إنتاج ما أنتج وإنما يبدع رمزه الخاص، الوفيّ للحظته الشعرية، المجسد لطموحه الإبداعي ومعاناته الاجتماعية. ومن ثم يتحول الشابي بحكم طبيعة الخطاب رمزاً أسطورياً أخص خصائصه أنه يتعالى على "الدّاء والأعداء.. مترنماً فوق الزوابع، في الفضاء النائي"

ولم تخل مدونة الشعر التونسي في مراحلها اللاحقة من هذه الظاهرة. ذلك ما سينصرف إليه اهتمامنا في بقية هذا العنصر، انطلاقاً من نماذج من مدونة السبعينات وبداية الثمانينات.

النموذج الأول: مقتطفات من قصيدة الشاعر محمد الخالدي: هذه سيرتي. وهي القصيدة الثانية من كتاب السيرة، أول محاور مجموعته: (كل الذين يجيئون يحملون اسمى، بغداد، 1978).

يحسن بنا قبل الشروع في تحليل هذا النموذج أن نرصد ملامح الأفق الذي يرسمه العنوان. ورد لفظ السيرة في العنوان مضافاً إلى ضمير المتكلم (ي) مما يعني أننا أمام ضرب من الكتابة مخصوص هو السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية وهذا اللون من الكتابة يعتمد على الحقيقة التاريخية.. وتقاس قيمته الأدبية بما فيه من الذاتية أي بالنقل المباشر من داخل الذات لا من الوثائق والمدونات، والمشاهدات والقراءات، كما هو شأن الترجمة العامة..والسيرة الذاتية تختلف عن الرواية والمسرحية لكونها وليدة التذكر بينما يقوم عمل الروائي أو المسرحي على الخلق والتصور (2) والسيرة الذاتية تراعي تطور الشخصية فتسرد الأحداث وفق قانون التعاقب الزمني، على خلاف الرواية التي يكثر فيها الاسترجاع والاستباق. فما مدى وفاء متن القصيدة بما بشرّ به عنوانها وما رسمه من انتظارات؟

تنفتح القصيدة على هذا النحو:

أجوس في دروبها راحلتي تعرف من أين تمرّ

الخيل والغزاة. هذي شارتي وهذه بيارقي يصير

جسدي مائدة للفقراء. مذ عرفت هذه الأرض،

توزعت دمي رمالها. أتعرفون من أنا؟

تتتابع الصور الجزئية ساردة حيناً واصفة حيناً آخر، فتنمو أمامنا صورة للمعرّف به تستمد ملامحها من مرجعيات مختلفة. أولى تلك المرجعيات ديني، فصورة الراحلة العارفة تستدعي من سيرة الرسول محمد (ص) لحظة دخوله المدينة متنقلاً من حيّ إلى آخر وهو يقول لمن تعلقوا بعنان ناقته كي تنيخ عندهم: "دعوها إنها مأمورة" فنفذ بذلك الأمر الإلهي ولم يقع في حرج التفضيل بين المتنافسين على استضافته. وثاني تلك المرجعيات حربي فصورة الشارة والبيارق تحيل على سياق الحرب والاستعداد لها أو الصدور عنها وقد تحقق النصر بعد دفع ضريبة الحرية. كما تلمح إلى ذلك هذه الصورة: مذ عرفت هذه الأرض توزعت دمي رمالها. وقد تشير أيضاً إلى معاناة البطل وتضحياته في سبيل من يهوى. فإذا الذي أمامنا قائد عسكري أو ثائر صوفي مهموم بأوجاع الوطن، محيط بكل ما يجري وحسبك أن راحلته "تعرف من أين تمر الخيل والغزاة" وثالث تلك المرجعيات أدبي اجتماعي وديني في آن. فصورة جسمه وقد صار مائدة للفقراء تحيل من جهة على الشاعر الصعلوك عروة بن الورد ونزعته الاشتراكية فقد كان يوزع جسمه في جسوم كثيرة وتحيل من جهة أخرى على المسيح في العشاء الربّاني (3) غير أن تعدد المرجعيات وتباعدها في الزمان والمكان لم يمنع الشاعر من التقاط الخيط الناظم لها الموحد لدلالاتها.

فجاءت رغم منطق تجاوزها الظاهر في المشهد متكاملة متناغمة. وما ذلك إلا لأن كل رمز من الرموز المستدعاة ارتبط برسالة. والشاعر صاحب رسالة وهو في عرف الرومنسيين نبي ومصلح اجتماعي. والرسالة تقتضي معرفة واستعداداً وتضحية وابتلاء. وذلك ما نهضت به الصور الجزئية مجتمعة. في هذه اللوحة تغيب شروط كتابة السيرة الذاتية من حيث هي تذكّر وتحضر مقومات الرواية بما هي تصور وخلق، بل ويغيب مبدأ التعاقب الزمني في سرد حيثيات السيرة. فالسؤال الذي توج به الشاعر المشهد السابق أتعرفون من أنا؟ (الصفحة الأولى من القصيدة) جاء الجواب عليه في الصفحة الرابعة منه:

أنا محمد خالدي

رجل من القرن العشرين

تعلمت المشي على أهدابي

والكتابة بأظافري

وإذا كانت هذه الإجابة تتسم بالواقعية والمعقولية رغم ما في بعض صورها من مجاز (المشي على الأهداب والكتابة بالأظافر) هو في الحقيقة تجسيد لشدة المعاناة وقسوة الابتلاء، فإن الصور الجزئية التي تلت ذلك السؤال مباشرة عصفت بمنطق الواقعية ونسفت قوانين المعقول وحلقت عالياً في سماء التخييل:

أجيئكم من خلل السحاب غيمة ومن خلف المفازات نبياً

يعبر الموت، أكون سيد العواصف —الرياح، موسم

الجياع، خبزهم. هلاّ قرأتم فوق جبهتي تهاويل الطريق؟

فإذا محمد الخالدي هذا البشري المشروط بالزمان والمكان "رجل من القرن العشرين"

يحضر في النص كائناً خرافياً تتضافر على بناء صورته مرجعيات ثقافية متعددة، بعضها ديني: إسلامي أو مسيحي، وبعضها الآخر أسطوري: بابلي — فينيقي أو إغريقي مما يحول النص من خطاب السيرة إلى خطاب الأسطورة، من سرد الوقائع إلى أسطرة الذات فإذا هي، في طالع المشهد —بحكم دلالة المشبه به (الغيمة) وموقعه —مزيج من صورة عليّ (ر) في معتقد غلاة الشيعة (4) وصورة بعل (5) في التصور الأسطوري الفنيقي. بل إن صورة بعل تطالعنا عبر الصورة الجزئية الثانية (.. ومن خلف المفازات نبياً يعبر الموت) ممزوجة بصورة المسيح بعد الصلب في المنظور المسيحي. فكلاهما بعث بعد الموت. (6)

وتظل فكرة البعث والتجدد والخصب سارية في أعطاف الصورة الجزئية الأخيرة بشعبها الثلاث (أكون سيد العواصف —الرياح، موسم الجياع، خبزهم) حيث لطّفت الرياح —بحكم التركيب —من غلواء العواصف فأفرغها من شحنتها التدميرية المتصلة بدلالتها الرمزية (7). وهيأتها لوظيفة الإخصاب والتلقيح، مما بشرّ بموسم للجياع وفير.

وهكذا تطالعنا من جديد رموز أساطير المرحلة الزراعية مثل تموز وبعل فضلاً عن رموز التضحية والفداء، فصورة الشاعر وقد تحوّل خبزاً للجياع تستدعي في جملة ما تستدعي صورة المسيح في العشاء الرباني أو صورة أوزوريس في العشاء الأخير كما جاء على لسان أمل دنقل (8):

أنا أوزوريس واسيت القمر

وتصفحت الوجوه

وتنبأت بماكان وما سوف يكون

فكسرت الخبز حين امتلأت كأسي من الخمر القديمه

قلت يا إخوة، هذا جسدي فالتهموه

وما يهمنا من جميع ما تقدم أن الصورة الشعرية في هذا النموذج لم تعد مجرد بنية بلاغية يراد منها تقديم المعنى في معرض حسن. وإنما أضحت بنية متشعبة الروافد، متعددة الوظائف. فليست البنى البلاغية من تشبيه واستعارة إلا بعض قوالبها. تقام من خلالها علاقات جديدة بين مفردات قديمة، فتنبثق فكرة غضة وينمو معنى طريف. وتتجدد لذة القراءة بتعدد الآفاق التي تفتحها هذه الصورة أمام المتلقي.

وليس من نافلة التذكير بأن الصورة الشعرية لا يمكن أن تكون على هذا النحو من التشعب والوظيفية إلا إذا تهيأت لمنشئها خلفية ثقافية متعددة الروافد، غنية الرؤى، وخيال خصب خلاق. بذلك ينفتح النص على مهبّ الدلالات ويكون مسوغاً للتأويل وحامياً له من دعاة الشعوذة ومروجي التدجيل.

النموذج الثاني: بطاقة تعريف. وهي القصيدة التي تصدرت مجموعة الشاعر أحميدة الصولي: صوتي مقلوع الأظافر (الدار العربية للكتاب. ليبيا تونس، 1978) وهي —في علاقة عنوانها بمتنها —لا تختلف عن النموذج السابق. فدلالات العنوان (بطاقة تعريف) تبدو مقيدة بما استقر في العرف الاجتماعي من ضبط لاسم المعرف به، وتحديد زمان ولادته ومكانها، والإشارة إلى منزلته في القوم تبعاً لوظيفته فيهم. تلك هي الانتظارات التي يبنيها العنوان حين يتلفظ به المتلقي. لكن متن القصيدة يخيّبها واحداً واحداً. فالنص ينفتح بسؤال تُوهم نبرته أن الشاعر خوطب به فأعاد صياغته على هذا النحو:

كم عمري؟

ويأتي جوابه محيراً مربكاً، أوله يناقض آخره. لقيامه على ثنائية النفي والإثبات والمضمون واحد. فما ينفيه في السطرين الأولين (عمره) يثبته في الأسطر الثلاثة اللاحقة

لا تسألواكم عمري؟

فإنني لا عمر لي

الأمس والآتي أنا.

أسكن في بداية النهايه

خلف حدود الليل والنهار

فإذا حصرنا القراءة في السطرين الأولين قلنا إن الشاعر ينهى أن يُسأل عن حقيقة عمره لاعتقاده أن لا عمر له. ومضمون مثل هذا الملفوظ يشفّ —في العادة —عن ذات منكسرة شاكية. هي ذات من كان في الدرجة الصفر من مباهج الحياة. وهل يقاس عمر من كان في مثل هذه المنزلة؟

لكن الذات الشاخصة في الأسطر الثلاثة الموالية تبدو على النقيض من ذلك تماماً. هي ذات واثقة معتدّة.. بل هي ذات مفارقة للطبيعة البشرية: عمرها مطلق ومقامها خارج حدود الزمان. عن ذلك شقت المقابلة بين الأمس والآتي وبين الليل والنهار. وهكذا ما يكاد أول الملفوظ ينعطف بنا إلى شكوى اليومي حتى يرفعنا آخره إلى رحاب المطلق والأسطوري.

فما تبرير هذا التناقض؟

لا شك أن القراءة الجزئية وفصل جانب من الملفوظ عن سياقه يحجبان ما فيه من دلالات حافة ولا سيما إذاكان هذا الملفوظ —ظاهراً– من مألوف الكلام كما هو حال السطرين الأولين من الشاهد موضوع التحليل. وما هما في الحقيقة كذلك. فالمنفي في السطر الثاني ليس منفياً في ذاته وإنما هو منفيّ بالمقاييس المعتادة في العرف والعادة. لكأنّ الشاعر يقول لمخاطبه: أنا لا عمر لي بمنظور عليه من محدّدات الزمان والمكان، لأنها مقيدة، ومقاييسي مطلقة. وذلك ما قررته الأسطر الثلاثة الموالية إذ احتضن البلاغي (بنية التشبيه) الأسطوري (الزمن المطلق):

الأمس والآتي أنا

وعانقت الحقيقة (فعل الإقامة) المجاز (في مطلق الزمان والمكان):

أسكن في بداية النهاية

خلف حدود الليل والنهار.

وإذا آخر الخطاب يكشف عمّا في بدايته من مخاتلة ومراوغة: شكوى وانكسار في الظاهر وزجر وتأنيب في الباطن. هو زجر لمن لا تتجاوز توقعاته –في حضرة الشعر والشاعر –سقف الممكن والمألوف. فيؤول كلامه بما شاع بين الجماعة ويقيس عمره بما هو مقنّن معروف. وفي ذلك خيانة للحقيقة لأنه في حضرة كائن أسطوري يؤرخ لميلاده بانبثاق النور. وللنور دلالات رمزية أقربها إلى السياق ما اتصل بزمن البدايات، زمن انبثاق الكون. فالنور يتلو الديجور في نظام الظهور الكوني وهو رمز الحياة (9).

وفي بطاقة الولاده

وُجدت حين النور قد تدفق

واقترنت ولادته بالمعاناة والابتلاء:

ولدت يومها محرّق الجراح

كما اقترنت بالتفاني في رصد النواقص ومواجهتها بكتابة متمردة، مطهرة:

وجدت نفسي أجمع الثقوب

أكتب بالنار على الجراح

شعراً

ويزداد الجو الأسطوري بروزاً حين يرسم الشاعر عناصر الكون وهي تحدب عليه وتبارك فعله:

وكلما أرسم في الجباه صورة حزينه

تحوطني النجوم والأطيار والسكينه

يلفني الفجر إلى أردانه البيضاء

".. كأننا نتلقى الوجود بوجدان الإنسان الأول.. المنفتح على الشعور بكلية الوجود، والمعتقد بتعاطف مظاهره مع عالم الإنسان" (10) فعناصر هذا الوجود جامدة وحية (النجوم –الأطيار) حسية ومجردة (الفجر –السكينة) جميعها مستنفرة احتفاء به وإجلالاً لإبداعه.

لكن جميع ما تقدم لا ينبغي أن يحجب عنّا طبيعته الإنسانية وتألمه حدّ الذوبان لأوجاع البشرية. وقد ألح على إبرازها في ختام القصيدة وإن لم يغفل ما أضفاه على ذاته من بعد أسطوري:

لأنني نُبّئت منذ الأبد

بأنني أذوب مثل القرص في كلّ ألمْ

بالرغم أنّ خافقي لحم..

ودمْ.

النموذج الثالث: منتخبات من مطولة الشاعر آدم فتحي: سبعة أقمار لحارسة القلعة (دار بين قوسين للنشر، 1982) وهي قصيدة يهيمن عليها جو أسطوري "مأتاة ما في عملية التخييل من مباينة للواقع وغرابة تذكرنا بأجواء الأساطير. وحسبنا ما جاء في ظهر الغلاف إعلاناً عن خصائص المحتوى:

غسلت شعرها بوهج الحقول

وكانت مليكات الغيم

يطرقن على قلبها غبّ مساء

وهتفت يا يسادم

فقام حتى عمدته بزيت القوافل

ثمّ أعطته شفة من نار

وشفة من كبريت

وقالت: تكلم

فما يميّز هذا النموذج عن سابقيه أنّ أسطرة الذات اقترنت فيه بابتداع أسطورة سماها الشاعر يسادم وقد نحت الاسم من يسار وآدم: (ص 11)

قال لي الرمل أنت يسار

وقالت لي الشجرهْ

أنت آدمْ

حتى إذا بلغنا الصفحة 64 طالعنا المركب يسادم وكان الشاعر قد مهد له بهذا الحوار بينه وبين نفسه:

[ثمّ لاحت على غرة فاكتويت بجمر الخدود]

قلت يا.. سلّمي لي على..

واسبقيني آلي..

واقبليني بلا..

باعد الطقس بيني وبين اكتمال الكلا..

–يا يسام.. دمْ

أدركت الليلة أني أني أزكو حين أراكَ وألقاني

فتعال نقشر هذا الرحب عن الصحراء

وتعال نورّد طقس الغيم بأقفاص الأسماء

العالم للشعراءْ

لكن هذا شبه عالم

يا يسادم

والحقيقة أن هذا الرمز والقصيدة التي تشكّل في رحمها وشكّلها هما من الكثافة والطرافة بحيث لا يفيهما الباحث حقهما من الدرس والتأويل إلا في عمل مطول عميق يضاهيهما عمقاً وطرافة. وذلك ما ننوي إنجازه، إن شاء الله، في بحث أعم وأعمق. وننصرف الآن إلى العنصر الثاني من هذه المداخلة:

الصورة الشعرية.. واستدعاء الرمز: شاع في الدرس النقدي الحديث مصطلح الاستدعاء مضافاً إلى ما يصطنعه الشاعر المعاصر من رموز أسطورية كانت أم دينية، تاريخية أم أدبية يستعين بها على بناء نصّ يؤمّل تحصينه من أحادية المعنى، ومن سلبيات المباشرة في الأداء.

ونحن نروم من تشغيل هذه التقنية (استدعاء الرمز) رصد ما يطرأ على الصورة الشعرية من خصب وطرافة حين تتضافر على بنائها رموز مستدعاة من مرجعيات مختلفة زماناً ومكاناً. وما يكون لها من شأن على صعيدي الإنشاء والتلقي. وقد اخترنا نموذجنا من مدونة المرحوم عبد الحميد خريّف. وهو قصيد مكثف محكم البناء سماه الشاعر العرس (القمر والمعراج، مطبعة دار الحدث، زاوية مرناق ص37) هذا نصّه:

تنزّل أيها المصلوب وامشي على بحر الرمادْ
الموج عادْ.. والنورس الظمآن عادْ..
عاد المطرْ..
حملت جماجمها وعادت من مغاورها الغجرْ
حتى العصافير القتيلهْ.. والشمس عادت والقمرْ
الكلّ عاد من السفرْ
لملم جفونك واستردّ رؤى البصرْ..
عدْ
فعرسك
ينتظرْ

تتميز هذه المقطوعة باليسر والبساطة. فهي تبدو —لمأنوس لفظها ووضوح عبارتها —قريبة المأخذ سهلة الانقياد، لا تعنّي قارئها، لأنّ معانيها —كما يقول الجاحظ في ظاهر لفظها. وما هي كذلك. فتحت تقشفها الظاهر بذخ في التخييل حميد. وأول مظاهر هذا البذخ أمر المصلوب بالنزول. ففضلاً عما في هذا الأسلوب من مجاز، إذ لا يؤمر في الحقيقة إلا العاقل الحيّ المتحرّك، فإنّ صورة المصلوب تقدح في ذهن المتلقي أكثر من علامة، وتحيل على أكثر من مرجع. فهي تستدعي من المرجعية النصرانية صورة المسيح، وتستحضر من المرجعية الإسلامية صورة الحلاج كما تستدعي من العصر الحديث نص "السيّاب": المسيح بعد الصلب". مما يفتح باب المعنى على تعدّد الدلالات. من تلك الدلالات المعاناة بسبب القضية (الرسالة)، والإيمان بالانتصار على قوى الموت وعناصر الخراب، والتضحية (الموت) فداء للفكرة أو للآخرين، ولكن الموت في هذه الحالة ليس إلا معبراً للخلود. إنه موت أسطوري لا يلبث أن يتحوّل انبعاثاً كما هو شأن الرموز الأسطورية (تموز —بعل —أدونيس —أوزوريس) يغيّبها الموت فيعمّ الجدب ولكنها تعود من عالم الأموات فتتجدّد الحياة، وتعمّ البهجة عالم الأحياء فتقام أعراس الخصب وتحتفل الكائنات بفرحة اللقاء. لا شك أن هذه الفكرة كانت حاضرة في ذهن الشاعر وهو يبني صورته. ولا أدل على ذلك من الصورة الجزئية التالية وقد صاغها على غرار سابقتها في أسلوب إنشائي قوامه الأمر: (وامش على بحر الرماد) فرشّح بذلك الاستعارة الجارية في الصورة السابقة ونمّى المجاز حتى يوهمنا أنّه حقيقة. فإذا أعدنا قراءة الصور تذكرنا إحدى معجزات المسيح عليه السلام عنيناً المشي على البحر (11). ولكن بحر القصيدة من رماد مما يزكي في الصورة بعداً رمزياً. فللرماد عند بعض الأقوام "وظيفة سحرية تتصل بالانبعاث والعود الدوري لمظاهر الحياة" (12).

هذه الدلالات مجتمعة ستلقي بظلالها على ما سيتبعها في النص من ألفاظ وتراكيب، فتنأى بها عن دلالتها المألوفة وتشحنها بأخرى رمزية، لا سيما وقد حضرت ألفاظ لها مثل هذه الأبعاد كالشمس والقمر. ومما يسترعي انتباهنا في هذا النص هيمنة الفعل عاد. لقد تكرّر سبع مرات: جاءت ستّ منها في صيغة الماضي والسابعة في الأمر. وهذا الفعل يفيد في مألوف الخطاب وفي جانب من النصّ الرجوع والإياب كما في الصورتين (النورس الظمآن عاد.. عاد المطر) لكنه في الصورتين التاليتين (حملت جماجمها وعادت من مغاورها الغجرْ/ حتى العصافير القتيلهْ.. والشمس عادت والقمرْ) يبدو محمّلاً بدلالة رمزية محورها الانبعاث، لكونه إياباً من عالم الأموات (جماجم الغجر.. العصافير القتيلة) ولاتصاله ببعض رموز العود الأبدي (الشمس والقمر). ولعله من المفيد الإشارة إلى أنّ بعض المشتقات المتصلة بالفعل عاد أفادت في سياقات قرآنية المعنيين العرفي والرمزي، من ذلك مثلاً أن المصدر معاد في قوله تعالى مخاطباً الرسول: "إنّ الذي فرض عليك القرآن لرادّك إلى معاد" (القصص: 85) ورد في التفاسير دالاً على مكّة حيناً وعلى يوم القيامة حيناً آخر). وفسر البغوي عبارة.. ثم يعيده في قوله تعالى "قل هل من شركائكم من يبدأ الخلق ثمّ يعيده" (يونس: 34).. بعبارة: يحييه بعد الموت كهيئته.

ويتمحض الفعل عاد والمصادر المتصلة به للدلالة على الانبعاث حين يسند إلى رموز العود الأبدي "والعود الأبدي —كما يقول هشام الريفي —أسطورة ملابسة للتصور الدائري للزمن إذ تقدم التاريخ على أنه بدايات مشرقة سعيدة فتدهور فعماه تقوم على أنقاضه بدايات مشرقة سعيدة أخرى هي نقطة البدء في دائرة زمنية جديدة" (13).

وهذا التصور يقي الإنسان من سطوة الزمن ويذكي فيه جذوة الأمل فلا تفتر له همة مهما كانت الصعاب ولا يعتريه اليأس مهما كانت الخطوب. فشعلة الأمل فيه باقية ما بقي على وجه البسيطة. والقمر بحكم ما يطرأ عليه من تحولات دورية كل شهر هو أفضل الرموز تجسيداً لأسطورة العود الأبدي. فهو "يظل في نهاية كل شهر قمري ولمدة ثلاث ليال يظل مختفياً فكأنه ميّت.. ثمّ يستعيد الظهور وينمو في إشراق.. فالقمر بالنسبة إلى الإنسان رمز الانتقال من الحياة إلى الموت ومن الموت إلى الحياة" (14)

ومن ثم فالمقصود من صورة القمر العائد في النصّ إنما هي الدلالة الرمزية أعني تلك البدايات السعيدة المشرقة في التصور الأسطوري المرتبطة بالتجدّد وعودة الحياة. فلا غرابة أن يهيمن على بداية المشهد حقل الماء (البحر —الموج —المطر) وبعض متعلقاته (النورس) إنه عرس الطبيعة وبهجتها بعودة الحياة. وتصيب العدوى الأموات فينطلقون من الأجداث يلملمون رفاتهم ويحثون الخطى:

حملت جماجمها وعادت من مغاورها الغجرْ

حتى العصافير القتيلهْ.. والشمس عادت والقمرْ

إننا في حضرة قيامة حقيقية، في حضرة معاد تبينه الصورة الشعرية بمفردات أفرغت من محمولها العرفي وشُحنت بدلالات رمزية. فها هي جميع الكائنات من إنسان (غجر) وحيوان (عصافير) وجماد (شمس وقمر) تنهض من موتها.. وتستعيد هيئتها الأولى. وإذ تكتمل دورة الانبعاث (الكلّ عاد من السفرْ) يعود الخطاب سيرته الأولى فتتواتر أفعال الأمر تحثّ المصلوب على بذل الجهد ليستعيد وعيه حساً ومعنى.. ليستعيد الحياة.. فالعرس في انتظاره:

لملم جفونك.. واستردّ رؤى البصرْ
عدْ

فعرسك

ينتظرْ

وما تركيز الشاعر على الجفون والرؤى والبصر في سياق يبشر ببعث شامل إلا إيحاء بما في هذه الصور الشعرية وفي النص جملة من بعد رمزي. فلا ينبغي والحال هذه أخذ المفردات أو التراكيب بظاهر لفظها بل لا بد من البحث عن لازم معناها. أو ليس من طبيعة اللغة الشعرية أنها لغة كنائية؟

ذلك ما بدا لنا ونحن نقلب النظر في هذا النص ونستنطق مفرداته وتراكيبه ونجوس في شعاب نسيجه مهتدين بما اعتقدناه مفاتيح لما استتر من معان ودلالات خلف واجهته المتقشفة.

وإجمالاً نقول: إنّ ما قدّمنا من نماذج ليس إلا عيّنات محدودة لما تزخر به المدونة الشعرية التونسية المعاصرة من خصب على صعيد الصورة مأتاه تعدد آليات بنائها وانفتاح البلاغي فيها على الرمزي وخروجها من حدود المجاز إلى آفاق الأسطورة، مما أعاد إلى اللغة بكارتها وفتح المعنى على مهب الدلالات. ونقول أيضاً إن ما قدمنا من قراءة وما اقترحنا من تأويل إنما أسسناه على رؤية تفك نسيج النص فتنظر إلى المفردة في ذاتها وفيما بينها وبين جاراتها من علاقات بكر تنشأ بموجبها صورة شعرية بالغة الثراء.

فالنص مصدرنا وموردنا إليه نحتكم، ومنه نستمد الحجة لنحصن التأويل ضد أي إسقاط وبيل.

* * *

الهوامش

(1) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب ص 26 وما بعدها ضمن الأعمال الكاملة الجزء الأول، الدار التونسية للنشر 1984.

(2) يحيى إبراهيم عبد الدائم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة بيروت. د. ت، ص 25–26.

(3) "... أخذ يسوع خبزاً وباركه وقسّمه وناول تلاميذه وقال: "خذوا كلوا فإنّ هذا هو جسدي" (متى 26: 26)

(4) أله غلاة الشيعة عليا وفسّر بعضهم قوله تعالى (هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله في ظلل من الغمام) أن المراد به علي فهو الذي يأتي في الظلل، والرعد صوته والبرق بسمته (إبراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف. دار الأمين للطباعة مصر، ط1 1999 ص 234)، فإذا سمعوا صوت الرعد أو رأوا السحاب قالوا: السلام عليك يا أمير المؤمنين (علي سامي النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام. ج2: 40).

(5) فهو إله المطر والسحاب والصواعق وكل مظاهر الخصب عند السوريين. فراس سواح /مغامرة العقل الأولى، اتحاد الكتاب العرب دمشق. ط1، 1976.

(6) جاء في الأسطورة "أن بعل دخل في صراع كوني مع "موت" إله مملكة الظلام والموت والعالم الأسفل، وانتهى ذلك الصراع بهزيمته، فسلم نفسه لـ "موت". لكنه ما لبث بمعونة حبيبته "عناة" أن بُعث من بين الأموات (م، س، ص، ن) وجاء في الإنجيل على لسان الملاك يخاطب مريم المجدلية ومريم الأخرى: "لا تخافا فإنّي أعلم أنكما تطلبان المسيح المصلوب. *إنه ليس هنا، فقد قام كما كان قال.. " (متى 28: 5–6)، وذلك ما كان حذّر منه رؤساء الكهنة والفريسيون بيلاطس: "إننا نذكر يا سيّدنا أن ذلك المضل (يقصدون المسيح) قال وهو حي إنّي بعد ثلاثة أيام أقوم" (متى 27: 63).

(7) Voir TEMPETE in dictionnaire des symbols. Robert laffont; Jupiter

(8) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط2، 1985، ص 176.

(9) (voir LUMIERE in dictionnaire des symbols. Op. cit).

(10) أنس داود. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف. ط3، 1992 ص 219.

(11) "وفي الهزيع الرابع من الليل، ذهب يسوع إليهم ماشياً على البحر" (متى 14: 25).

(12) voir CENDRE in dictionnaire des symbols.p 187

(13) الخط والدائرة ضمن دراسات في الشعرية: الشابي نموذجاً، بيت الحكمة قرطاج 1988 ص 266.

(14) voir LUNE in dictionnaire des symboles. P590 Op. cit

* * *

كتاب ((الحريم الثقافي))
للكاتبة السعودية سالمة الموشي
في نقد ثقافة الأنثوي

عبد الحق ميفراني ـ المغرب

كتاب "الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول "للكاتبة الصحفية سالمة الموشي يقوم على مقولات مركزية شكلت أساساً نظرياً لفهم حقيقة "الإبداع الأنثوي" أو "نص المرأة". فهو محاولة لمواجهة "حقيقة الخطاب الداخلي النابع من الذات الأنثوية الكاتبة"(1) عبر نقد "ثقافة الأنثوي في مكمنها وحراكها وليس نقد النص" (2)، ومن خلال 208 صفحة وعبر ثلاثة فصول:

* في البدء

*** العقل الإلحاقي**

*** التعتيم النقدي**

استطاعت الكاتبة سالمة الموشي النبش في ذاكرة هذا المنجز وفي أدبياته، بقسوة وصراحة قل ما نجدها في بعض الكتابات العربية، ويقوم الكتاب على فضح معالم وأسباب الارتكاس بعلاقة بجسد ثقافي نموذج هنا محلي، لكنه يتقاطع في الكثير من الأحيان مع أجساد ثقافية أخرى، إن ما يعبر عنه اليوم بالكتابة النسائية تطرح الكثير من الإشكاليات تتخذ لبوساً معرفياً وفكرياً، لكن الكاتبة سلمى الموشي تفتح نوافذ مشرعة حول "النص الأنثوي" متتبعة مستويات حراكه وفعل المحو الممارس والذي خلق مقولة "اغتراب الذات" الكاتبة.

ولا تنحصر أطروحات الكتاب في مستويات إبداعية محضة، بل تتجه في منطلقاتها إلى تشريح هذا الحضور في المنظومة الثقافية الأشمل، وداخل النسق السلطوي، وفي حفر أنتروبولوجي يكشف ستار

الوعي الزائف، وفي تتبع نقدي لمسارات هذا العقل الجمعي الذي جعل من المرأة صوتاً إلحاقياً، وفي النهاية تكشف سالمة الموشي عن معيارية الخطاب النقدي في تجليه المجاني، والتعقيم المكشوف. وهو ما أدى في الأخير إلى تعرية هذا الوهم الثقافي الكبير الذي يسلب المرأة كينونتها الثقافية.

مخيال الوعي الجمعي:

يقوم الفعل الحفري على صياغة رؤية تحررية لمنظومة تحكمت تاريخياً واجتماعياً ومعرفياً في تشكل حالة الثبات التي اعتمدت سلطة امتثال وفق وعي ممنهج استمر مشروعه الوجودي من النسق الواحد الذي لا يتعدد باعتبار "الذات الأنثوية فكرة ثابتة"(3). وإذا كانت المرأة جزء أساسي من شعارات الحداثة، فإن المخيال الجمعي بتراكماته الثقافية خلق أطروحة مرجعية لسلطة الوعي المؤسسي تتركز على "استحداث خطاب أنثوي في الهامش، باعتبار الهامش حريته الأولى والاستثنائية"(4).

لذلك ظل هذا الصوت ينمو داخل هذه البقلنة الاستكحامية، مما يفسر بنية الثبات المتراكمة داخل هذا النسق بموازاة فعل التحول الذي مس بنيات مجتمعية، ومنظومة التفكير. إن الراهن بتجليه الفكري والمعرفي، كرس بمقولات مخياله الجمعي حالة الهامش لذات المرأة، وحين تؤكد الكاتبة سالمة الموشي أن الذات الأنثوية ستكتب فيما بعد وبمشقة "خطاباً مغموراً لا علاقة له بالمتحول في نسقه الحقيقي والفعل"(5) فلأن راهن هذه الممارسة استنبت كاللعنة ما دامت هذه الذات كائن عابر داخل هذه الخصوصية الخالدة "القدرية".

ولعل أهم سمات هذا الفعل المستنبت هو ما تقدمه الكاتبة حين تتحدث عن المرأة في دائرة التعليم، إذ أسهمت خيارات هذه المؤسسة المعنية أساساً بالشأن التربوي في تنميط تقعيد فكرة تدجين هذا الكائن عبر تحويله لكائن عضوي خاضع لعلاقة تدجين ومحو، وهنا تفضح الكاتبة أطروحة هذا النهج "الدياليكتيكي" الذي يوطد أشكال التدجين المعرفي وتمييع الذات الأنثوية مروراً إلى أفق تخضع لشروطه آلات وهو منفاها الثقافي والمعرفي، ويتكرس هذا النهج منذ أوليات المستوى التعليمي "فأحمد يكتب وسوسن تطبخ" وقد أفرز هذا الأسلوب "التربوي" تيهاناً لهذه الأنا وسط "الجمعي".

لقد أمكننا تبعا لهذا الاسترشاد أن نعي كيفية تشكل هذه الذات نصياً وهي الوليدة لنتاج مفاهيمي ثابت وخاص تخضع فيه لعقل مستزرع، لكن هذا المنحى يساعدنا عبر "النبش في أصول الأصول التي شكلت خطاب الأنثوي إبداعياً، وإنسانياً، وفكريا، بعد عقود من ممكن المتعلم"(6). وبالعودة لهذا "العقل المستزرع" تشير الكاتبة إلى "الفلسفة الخاصة" التي تكرس في عمق مكوناتها مبدأ الثابت المعرفي والثقافي والفكري بموازاة صيرورة نمو التحولات التاريخية بالتالي فإن هذا المخيال الجمعي ظل أسيراً لهذه المنظومة المركبة رغم الصراع المكتوم بين ثنايا نسق المؤسسة الداخلي وتنميط الذات الأنثوية وبين أحقية راهن الحضور، لذلك نستوعب فعل التأثير الاغترابي داخل نسق الخطاب الإبداعي والفكري والمجتمع بالتالي نكون أمام إدماج بالقوة للمرأة في عقل خاص منمط بترسانة من الأسيجة ومحكوم بمقولات نظامية إكراهية، إنه عقل مستزرع مدعم بالضبط والتطبيع.

وعمقت المؤسسة الثقافية "الوجه الآخر للمؤسسة التعليمية" الاشتراطات السابقة عبر ما وسمته الكاتبة بـ "ميكروفيزيا السلطة" من خلال توظيف حضور الذات الكاتبة باتجاه خلق خطاب يتوهم فكراً حداثوياً لكنه يتجه لترسيخ مقولة "الحريم الثقافي"، هذا المعطى يرشدنا إلى مفهوم الاستلاب الفعلي المتحصل من هذا الحراك الذي يتجه إلى تكريس اللاهوية النصية إذا ما قمنا بجرد لهذا الكم من الكتابات الإبداعية، ووفق هذا المعنى تتأسس مرة أخرى علاقة الذات الأنثوية والعقل الجمعي، إذ ظلت الأولى تسير وفق وعي الثانية بها، لا وعيها بنفسها، وحتى الوعي الجمعي انصهر وفق هذه المنظومة في قهر معرفي جعل من خطاب المرأة تمثلاً خلفياً بينما حضر خطاب الأنثوي مقموعاً خارج سياقات التحول.

وعندما نشير إلى الهوية فلأن أحد أهم "الإشكاليات التي عمقتها وتبنتها ذاكرة الوعي الجمعي هي الهوية الثقافية" (6) وعندما تسرد الكاتبة العديد من كتابات رموز وداعية هذا الوعي نتبين مدى قدرته على نفي الذات العاقلة عن فكر الذات الأنثوية، وما دامت سطوة حضوره قوية وتمركزه في عمق اللاوعي الجمعي حقيقة ثابتة، فإن تقعيده لهذه القوانين في قلب النسق الثقافي يجعل من المرأة فعل وجود في اللاتحول، في الهامش، في الآخر....

نص "الحريم الثقافي":

إن أقوى ما يميز كتاب سالمة الموشي هو اعتبارها المتن الإبداعي النسائي السعودي "أكذوبة إبداعية محلية" بل إنه مجرد أدبيات لحريم ثقافي، ورغم هذه القسوة النقدية التي تبدو في الظاهر مغالية في حكم قيمي عارض، إلا أن التتبع الذي مارسته الكاتبة للعديد من الإصدارات والأسماء قدمت لنا هذا الغياب للصوت الداخلي للمرأة، بل الأدهى هو حين يتحول النص إلى بنية إخبارية لا تعبير عن هوية، وكأن النص هنا مطالب بهذا الشرط الوجودي، وهنا مكمن اختلافنا، وفالأجدر بالفعل الاستقرائي أن يفكك شروط وصور هذه الذات من خلال خاصيات محددة تقدمها هذه النصوص، إذ تنطلق الكاتبة من أساس نظري جمعي يتمثل في نقد ثقافة الأنثوي لا نقد النص الذي تجزم بعلاته.

صحيح، ثمة جدارات سميكة عمل الخطاب السائد على تشييدها وفق تناغم يتجه ضد الهوية/ الخطاب ومن خلال تكريس لمقولة الاغتراب التي تبدو مشبعة في ثنايا النص الأنثوي، لكن الهروب إلى الورق قد يتحول لانوجاد آخر محمل بصوت ثاني عمقه أنه عبر عن هذه الذات المقصية. فمنذ بداية السبعينات كشف المشهد الثقافي السعودي عن صوت المرأة المنمط بترسانة من لغة الاستثناء، وهذا الوعي المبتسر شكل عبر تجسيد حي سياقات ذاكرة الحريم الثقافي المشبعة بنصوص غيبت قسراً صوتها المفرد، وخطاب ذاتها في النص، فمنذ سميرة خاشقجي، نجاة خياط، صفية عنبر، هدى رشيد، وصولاً لمنى المديهش، ليلى

الأحدب....، ظلت هذه النصوص تحاكي بعضها البعض، باستنساخ لشهرزاد أخرى وحفر لمنافي جديدة إن توصيف "السرد المنمط" لهذا المتن يؤكد سطحية هذه النصوص في تعريفات أدب المرأة السعودية والذي تحمله الكاتبة في:

* **تغييب لروح الإبداع، تغييب لامتلاك الخطاب.**
* **البقاء في ثابت التقريرية والإنشائية.**
* **نسق تفريغي متشابه.**
* **هيمنة التقليد واللاتمايز، وإعادة الأدوار، وإعادة الخطاب.**
* **نصوص لم تنتج المعنى، وتموضع في الهامشي.**
* **نصوص تكرس نمطية المحتوى.**
* **تكرار نص مغلق لفكر مغلق.**
* **نصوص نمطية أكثر تكريساً لدراما المجتمع القمعي.**

إن المقاربة الوحيدة الممكنة لتأطير هذه النصوص، تجعلنا نفهم لما إصرار الكاتبة على التوصيف الساخر "شخوص مسرح العرائس" فالكاتبة بهذا الشرط هي جزء ونتاج تموضع برضا مبرر في العقل المهيمن، كما أنها منتجة لنص، مغتربة عن ذاتها، خاضعة لنسق ثقافة معيارية، متمسكة بعباءة شهرزاد التي تموضعها في قلب "الحريم" بما هي أساساً صورته النموذجية والقدرية، فعجز خطابها ساهم في تعثر إمكانية حدوث حداثة في النص، بالتالي ظلت حاملة لشعار حداثة مفلسة، لكنها تدرك في المقابل أنها كلما تخلصت من فكرة العقل الإلحاقي كلما مكنها ذلك من الإيمان بإمكانية الانخراط في قطيعة ابستيمولوجية باعتبارها "ممكن".

وحتى في اختلاقها للغتها الخاصة ورغم هذا التوالي لسرد بكائي طويل الذي جعل "خطابها منفصلاً عن الخطاب الإنساني/ الفكري في حركته في المتغير والحداثة"(7) فإن بوابات التحول في الكتابة ممكنة باشتراط هذا الواقع بالقوة، إذ أن حركية التراكم الأخيرة كفيلة بتكسير عوالم هذا الفيتو الفكري، يشير الناقد المغربي محمد معتصم (8) أن ثمة هدف استراتيجي وأساسي من كتابة المرأة هو تجاوزها للمواقف الخجولة لأدوار المسكنة التي فرضتها عليها الشروط الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والفكرية، صحيح ثمة خصوصية لهذا المشهد أو ذاك إذ تتقيد سالمة الموشي بالمشهد الثقافي السعودي، لكن ذلك لا يغفل أن مبدأ الحضور والتراكم كفيل بوضوح معالم التجاوز ما دامت تجد تربة نقدية لعل "الحريم الثقافي" كتاب سالمة الموشي نموذج حي لذلك.

في نقد النقد:

في نقد الوعي بالذات تتمم الكاتبة سالمة الموشي مشروعها النقدي عبر تشريح خطابات "الوهم الثقافي" متتبعة صياغات نقد الوعي بالذات كاشفة النقاب عن هذا "القاصر الثقافي" النموذج هنا المرأة، من خلال تمثلاته في التصور الأحادي المعلن، ولعل الحراك النقدي حينما دفع بالنص الأنثوي إلى منطقة الحضور بعيداً عن الخطاب جعل نفسه خاضعاً لمرتكزين: مرتكز تأويلي انطباعي، ومرتكز تقويمي مما جعله مؤسساً لثقافة الوهم الوليدة الفعلية لتعقيم نقدي صريح معلن، بالتالي أنتج لنا هذا النقد وأعاد إنتاج تصورات ذهنية العقل الجمعي ولم يمتلك "شجاعة توظيف أدواته النقدية لتفكيك خطاب الذات الأنثوية ذات الخصوصية"(9).

لقد أسهم النقد في تكريس أبوته النقدية على كل نتاج أدبي أنثوي إذ أن نزعته التوفيقية مثلت أقسى مدى لحراكه لذلك لا يمكن اعتباره مسوغاً منطقياً إلا لتواطؤ معلن وصريح حتى تتسع كماشة الثبات. لكن في تتبع هذا المسار ازدواج تناقض صريح، فكيف لهذه الكاتبة "غير مرئية تماماً في إنتاج الفكر والخطاب"(10) أن تخضع لشرط التحول وفق المعيار الاستقرائي ما دام شكل الثبات المصرح به سلفاً لا يحفز منطقة التأويل، فحراك النص من حراك اللغة العاملة، والبحث المضني في نقطة الصفر لا يمكن من ابتسار تجربة في كليتها الجمالية والفكرية إلا في حدود ما هو كائن في الواقع كنصوص.

إن نشدان هذا الحراك المعرفي، يرتبط أساساً بمنظومة شمولية أعم تتقاطع كلياً، وهي تتوارى بحكم أن الجسد الأبوي هنا البنية الثقافية ليست وليدة لمشروع حضاري فكري ومعرفي تتأجج بالسؤال وبالتأويل، بل إن نقد النقد مشروع أساساً في اتجاه حركية ودينامية هذا الجسد العليل أصلاً، فالمحو منطقته تتسع لأكثر من مساحة ذاكرة النص النسائي أو النسوي أو الأنثوي.. لا يهم..

ولعل الخيار الجدالي حول المصطلح يعمق من كاريكاتورية هذا المشهد، فإنتاج اغتراب وهامشية هذه الذات التي تكتب لا يصطفى من منظور الذاكرة "الأنثوية" بل إن الصورة النمطية في الفكر النقدي تكون اتجاه النص عموماً وهي المسؤولة الأولى والأخيرة عن التغير، لذلك نقول جميعاً مع سالمة الموشي:

"جميعاً لازلنا في منطقة لا أحد"..

***

هوامش ومراجع:

(1) . "الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول" سالمة الموشي، دار المفردات للنشر والتوزيع، ط2004/1، الرياض . السعودية . ص9.
(2) . نفس المرجع، نفس الصفحة.
(3) . نفس المرجع، ص15.
(4) . نفس المرجع، ص18.
(5) . نفس المرجع، ص19.
(6) . نفس المرجع، ص31.
(7) . نفس المرجع، ص119.
(8) . نفس المرجع، ص127.
(9) . "المرأة والسرد" محمد معتصم، دار الثقافة، ط2004/1 . البيضاء/ المغرب.
(10) . "الحريم الثقافي..." مرجع مذكور، ص179.
(11) . نفس المرجع، ص190.

* * *

ذاكرة المكان

في رواية محمد رضوان "المساء الأخير"1

مراد كاسوحة- سورية

مثل شاعر من شعراء العرب القدامى يقف "سليمان" بطل رواية "المساء الأخير" لمحمد رضوان على تخوم منزل أسرته القديم واصفاً أطلاله من أبواب ونوافذ قديمة ومحطمة، وغرف حجرية تتسلق جدرانها العناكب والأعشاب البرية نتيجة خلوه من سكانه، كما تتكاثر على جانبيه الطحالب والصخور والأتربة التي تنزلق من السفوح المحيطة به خلال فصل الشتاء، وتحيط به أشجار السنديان والأحراش والحجارة الزرقاء الداكنة التي ترسم سجلاً لتاريخ قديم عمره آلاف السنين.

عاد "سليمان" إلى العزلة ليس حباً بها، بل انعطافاً منه نحو جذوره القديمة الموجودة في هذا المنزل من أجل أن ينعش من جديد نسغ الحياة فيها كي يستأنف متابعة المسيرة التي ابتدأ بها حياته قبل حوالي أربعين عاماً.

كان هاجس الكتابة مسيطراً عليه منذ زمن. فهو يأمل أن تتيح له العزلة فرصة يكتب فيها عن حياته، عن ماضيه، لكن هذه العزلة ليست صفة من صفات البطل الروائي بقدر ما هي حالة تتيح التأمل والمساءلة فيما جرى له، ولماذا أخذت حياته هذا المنحى على عكس ما كان متوقعاً.

هاهو الراوي الآن يعيش حالة توأمية مع المكان حيث يتماهى ليس مع ماضيه الشخصي فحسب بل مع ماضي مدينته القديمة التي يشكل تاريخها جزءاً عضوياً من ذاكرتها. وكان وصف جغرافية المكان هاجساً لدى الراوي "سليمان" الذي اختاره المؤلف كأبرز شخوص روايته والذي يطلق عليه أصدقاؤه لقب "سليمان الحكيم" تندراً، ليقوم بدور السارد من داخل الرواية متحدثاً بضمير المتكلم. كان دوره واضحاً ومتفرداً من خلال تعبيره وسرده عن ظروف ومراحل حياته وارتباطها مع غيرها من شخوص الرواية الذين كانت أدوارهم محدودة وقصيرة وظيفية وكأنها وظِّفت عمداً بهذا الحجم المختصر من أجل إبراز الدور المتفرد لـ "سليمان الحكيم".

المنزل القديم الذي عاد إليه "سليمان" بعد غياب عشرين عاماً يوحي بالوحدة والوحشة والعتمة والصمت المطبق، وهذا ما يتناقض مع نمط حياته التي كانت حافلة بالصخب ومحاطة: "بحضور إنساني مفعم بأصوات متعددة لارتكاب الإثم والفضيلة معاً" ص 10 فقد عمل بالصحافة وأجوائها الحيوية متنقلاً بين دمشق وبيروت على النقيض من الأجواء الهادئة لمدينته التي لا تحمل اسماً محدداً و"الغارقة في طقوس الجهالة والقبيلة" ص11، إذن فالعودة إلى منزل الأهل ليس هدفها التقوقع أو العزلة كما يبدو في الظاهر، بقدر ما هي ارتداد نحو الجذور والتأمل في ذكريات الماضي وأخذ العبر منها ومدى تأثير ما جرى على ما سيجري في المستقبل على الصعيدين الخارجي والداخلي، الموضوع والذاتي.

لقد دفع الملف بهذه الشخصية ذات الهوية الدالة إلى ذلك المكان المعزول لإتاحة المجال له حتى يعطي صورة صادقة عن وضع المثقف المأزوم على الصعيدين العام والشخصي فروى "سليمان" في هذه الرواية سيرةً هو كاتبها وبطلها في آن واحد، وقد جسدت شخصيته رؤية الرواية النقدية للواقع.

تتألف هذه الرواية من مائتي صفحة مقسمة على أربع وعشرين فصلاً تحمل أرقاماً متسلسلة دون عناوين.

يبدأ الفصل الأول بوصف المكان الذي هو المنزل القديم ومحيطه الذي شهد طفولة وشباب الراوي حتى غادره ودخل الجامعة، ثم عاد إليه بعد عشرين عاماً: "مثقلاً بالانكسار رغم الشهرة والمال.. عدت كما كنت طفلاً هرماً غادرته الوداعة، وارتكست خيبات الزمن في مجرى النبض ومسامات الروح" ص 13

---

[1] "المساء الأخير" رواية، تأليف: محمد رضوان، دار الطليعة الجديد، دمشق 2003.

مؤكداً بذلك على مقولة صديقته "كاميليا" حين شبهت له العالم بالمسرح الكبير، والحياة بالمسرحية التي تمثّل عليه، وقتها سخر منها ومن طروحاتها، لكنه أخذ الآن يؤكد صحتها.

مع الأب ارتبط بعلاقة حميمية اتسمت بتلقائية وعفوية لا تحصل إلاّ بين صديقين من عمر واحد. جمعهما قاسم مشترك: حبهما للثقافة والعلم، فكانا يغامران معاً في: "اقتحام عوالم الشعر والفن والتاريخ وما أبدعته المخيلة البشرية من أساطير وقصص وروايات" ص 12.

كان الأب مثلاً أعلى لابنه الذي تعلم منه حب الحياة والانفتاح على الأجواء الثقافية والحضارية: "كان حضوره يمنحني شعوراً بهياً في اختراق المألوف والانعتاق من قيود القبيلة وطقوسها التي تثقل القلب والعقل والحرية" ص 12 كان الأب يكره الانغلاق والتقوقع والمشاعر المنبثقة عن أعراف وعادات متزمتة ومتوارثة عن العائلة والقبيلة والمجتمع، وعمقت الكثير من التقاليد المنزلية التي فرضتها زوجة ذات شخصية قوية تميزت: "في صياغة طقوس صارمة لحياتنا اليومية في البيت" ص 12. وبقدر ما جمعته علاقة تميزت بالعذوبة والشفافية مع الأب، فقد بقي على مسافة بعيدة عن أمه التي لم تكن تثق به حيث تنبأت له بالفشل في دراسته الجامعية.

عن ماضيه وعن صداقاته وعلاقاته بالآخرين كان الراوي مقلاً في السرد، فهو لا يروي إلاّ ما هو ضروري وباختصار شديد. كان همه يتمثل بإيصال جوهر فكره إلى المتلقي مهملاً كل وصف إنشائي أو تلاعب بالكلمات.

تأطر حضور الراوي في فضاء منزل أهله القديم في مدينته التي لا تحمل اسماً محدداً، فهو باستمرار يسميها "المدينة" على خلاف ذكره المتكرر لاسم مدينة دمشق التي أقام فيها سنوات طويلة أثناء الدراسة الجامعية والعمل الصحافي وكذلك مدينة بيروت.

قصته ابتدأت مثلما انتهت: صريحة وواضحة خالية من الغموض فيها سرد سيري للراوي عن مرحلة ممتدة منذ الطفولة حتى الوقت الحاضر وهو زمن الكتابة. وقد استدعى الكاتب عبر . ذاكرة الراوي . ذلك المتخيّل الذي يعود إلى عشرين سنة مضت، رابطاً إياه بالحاضر ليتشكل منه نسيج هذا العمل الروائي.

يكتب بهدوء وبرودة أعصاب، لا يتوخى تعاطفاً من القارئ بقدر ما يرغب بعرض سيرته من هذا المنزل الذي احتوى واحتضن مرحلة طفولته وبداية شبابه مسترجعاً الذكريات المتواردة على ذهنه عن ذلك الماضي الذي كان مفعماً بالأحلام التي انقلبت حاضراً إلى إيقاعات حزينة تزيد حياته قتامة وبرودة مع ضياع حبه الأول والأخير الذي ملأه أملاً ودفئاً في وقت من الأوقات.

يستلقي بهدوء على سرير والده الخشبي مستعيداً ذكريات قديمة ملونة بأطياف الماضي.. يتذكر "كاميليا" العاشقة النادرة التي أحبته بجنون رغم أنها تكبره بخمسة عشر عاماً.. يتذكر رباب وسوزان، وغيرهن. لكن كل النساء اللواتي عبرن حياته كان ظلهن يتلاشى بمجرد أن يتذكر "نسرين" التي لم تترك في قلبه أو ذاكرته مكاناً لامرأة أخرى تستطيع الجلوس مكانها.

نقل عنوانه البريدي إلى المكتبة الوحيدة في المدينة، قبل ذلك كانت الرسائل تصله إلى "الحانة" التي أطلقت والدته عليها ذات يوم اسم "خمارة إبليس" لأن والده كان قد أهدر فيها الكثير من الوقت والمال بسبب خيبة أمله بعد زواجه من امرأته.

تصله رسالة من رباب تخبره أنها لا تزال تحبه رغم زواجها من رجل أعمال تعيش معه بملل وسأم وكآبة لأنه لا يهتم إلاّ بجمع المال. كانت رباب كما يروي "سليمان" عفوية وتلقائية في أحاديثها وفي مظهرها الخارجي، تحمل في كيانها ثقة بالنفس لازمتها طيلة حياتها، أحبت سليمان رغم يأسها من إمكانية الزواج منه بسبب ارتباطه العاطفي بنسرين.

تزوجت وسافرت إلى الخليج في حين انتقل "سليمان" إلى بيروت ليعمل محرراً في إحدى الصحف.

يتذكر صديقه سمير الفنان التشكيلي والمسرحي وزواجه من سوزان ثم طلاقهما، وزواجه من امرأة أخرى وانفصاله عنها، ثم استقراره في بيروت عشر سنوات يهاجر بعدها إلى روما.

أما سوزان المتألقة دوماً فهي صحفية ناجحة اكتسبت خبرتها في العمل الصحفي والسياسي من خلال عضويتها في حزب ماركسي انتمى إليه أيضاً صديقها سمير لفترة ثم انفصل عنه بسبب هيمنة "الزعيم" الفردية المطلقة. سوزان وسمير تركا الحزب لشعورهما بأن طروحاته الفكرية والسياسية: "مبرمجة حسب أفكار الزعيم.. مقننة حسب رؤيته القيادة الأم في موسكو الجميلة" ص 24.

يفاجأ سليمان بزيارة غير متوقعة من "سوزان".. استعادا معاً ذكريات مشتركة عن الحزب والسجن والكفاح المسلح. حدثها عن القمع الذي واجهه في صفوف الحزب: "كانوا يبرمجون عقولنا مثل آلة حسب رغبة الزعيم وتوجهاته "الأممية المريبة" وتوافقه سوزان في وصفها لزعيم الحزب: "شخصية إرهابية مليئة بالنفاق والمناورة، كان نرجسياً جباناً وفتاكاً في آن واحد"ص 70.

نصحته سوزان بالخروج من عزلته من خلال تشجيعه على البحث عن امرأة مناسبة لما تبقى من العمر، فالانتظار الطويل لنسرين عبثي وغير مجدٍ. حدثته عن استدعائها في الفترة الأخيرة من قبل رجال الأمن ليعرفوا إن كانت من قادة الانقسام الجديد في الحزب، منتقدة الطريقة المستمرة في فتح ملفات الوطنيين لمعرفة أدق تفاصيل حياتهم:

"إنهم أغبياء.. لا يعرفون شيئاً، غير أنهم يبتسمون بخبث العارف ورقة المخادع.. إنها محاولة لإرهابي ومعرفة موقفي بين الحين والأخر، وإمكانية شرائي، لقد طلبوا أن أتعاون معهم.. إنهم يرغبون في معرفة كل شيء: كيف نفكر، كيف لا نفكر.. كيف نأكل، كيف نجوع، كيف نتنفس.. بماذا نحدث أنفسنا.. في المرحاض، وفي الفراش، وفي الطريق، بماذا نحلم، لماذا نذهب إلى السوق، لماذا نصفق، لماذا لا نصفق، لماذا ندخن، لماذا لا ندخن" ص 73.

حديث سوزان أدخله في نفق ذاكرة لا تعرف النسيان عن ظروف اعتقاله والتحقيق معه وتعذيبه بعنف ما أدى إلى حدوث كسور بليغة في جسمه. أدخلوه المستشفى لمدة شهرين قبل أن يعيدوه إلى الزنزانة. تنشب الحرب ولا تزال السجون تغص بالمساجين السياسيين ومعتقلي الرأي المخالف. الوطن يتعرض للعدوان والقصف الجوي، والقنابل تتفجر فوق المدن والجبال والغابات، و"سليمان" يتمنى الدفاع عن وطنه ومقارعة العدو... لكن الإسوارات المعدنية لا تزال تطوق يديه.

وتطوف به الذكريات الحزينة والمريرة ليعتقد مقارنة بينه وبين أشخاص آخرين من بلدان أخرى خضعوا لمناخات مماثلة:

"عجباً لهذا الزمان الذي لا لون له.. زمن الإيديولوجيات الكاتمة للصوت.. تدين ثم تعدم، ثم تبرئ، ثم تنقلب مرة أخرى دون أن تدري ماذا سيحل بها وبنا، وبالعالم" ص 89.

لقد هجس بهذه الكلمات بعد أن حدثته زويا عن والدها الشاعر الأرمني "واهان توتو فينتس" الذي أعدمه ستالين عام 1936 ثم أعيد إليه اعتباره بعد وفاة ستالين، مثلما حصل مع كثيرين غيره من شهداء الرأي.

ما زاده حزناً في ظروف عزلته هو تلقيه نبأ وفاة صديقه ورفيقه القديم في الحزب، سمير، الفنان التشكيلي الفذ والمتألق الذي أخذ في الشهور الأخيرة ينحدر ببطء نحو الهاوية بعد إفراطه في الشراب وإصابته بمرض رئوي حاد. لقد مات منتحراً، فتوّج هذا الموت المأساوي سنوات طويلة من معاناة الغربة والهجرة عن الوطن.. وقد وصل سمير إلى شهرة عالمية في مجال الفن التشكيلي، لكنه بقي نموذجاً لحالية الاغتراب ومعاناتها بعيداً عن الوطن، عن المكان الذي نشأوا وترعرعوا في أحضانه.

مع مطلع الفصل الخامس من الرواية بدأ حديث الراوي . البطل عن "نسرين" يأخذ مجراه ضمن السياق الروائي، وهو يصف بالتفصيل بدايات ذلك الحب منذ يفاعة شبابهما. كلاهما كان في السادسة عشرة حين أصبح كل منهما: "يحب الآخر، يحيا فيه في حالة من التوحد الصوفي" ص 29.

يتحوّل الراوي عن القارئ وقد هيمنت عليه كتلة من المشاعر المقدسة المضمخة بعبق الحب الصوفي وهو يتجه نحو :نسرين" بخطاب مباشر: "كان ذلك منذ أمد بعيد.. بعيد يا نسرين، ما أشد وضوح رؤيتي لك الآن، كوهج البرق في الظلام، لعله النور الحقيقي الوحيد في حياتي الذي تركني في العتمة إلى الأبد.. في خوف الأعمى الذي أبيدت أحلامه برؤية الفجر" ص 30.

ثم يعود من جديد ملتفتاً إلى القارئ وهو يتابع وصف حبيبته بلغة شعرية تنبض بصدق وعفوية إنسان غارق حتى أذنيه في بحر من العواطف الموحية بآنيتها أكثر مما هي موحية بحصولها منذ زمن بعيد: "كانت شفتاها رقيقتين تعلنان الخوف والبراءة معاً، عندما كنت ألامسهما بشفتيّ مغمض العينين على نحو طفولي، كان يخترق جسدي نصل بارد كنصل الرمح فأشعر كما يشعر زائر لمزار حين يركع ملتمساً حجارة ضريحه... لم تكن تعانقني كان جسدها سلبياً إزاء عناقي، غير أن روحها كانت تتوهج مستجيبة لي بنار باردة" ص 31 ويتابع جدول الذكريات القادم من الماضي تدفقه منسكباً أمامه وكأنه صفحة ماضيه لا يمكن أن تطوى: "إنني اعترف الآن بكثير من الخيبة والوهم والانكسار أنه ما مرّ يوم إلاّ وفي قلبي شيء من "نسرين" وفي ذاكرتي شيء من الفرح المذعور يولد في حضن القلق الأبدي الذي يحاصرني وأستعيذ به في رحاب ذلك التيه من الأسفار" ص 55 ويتابع شريط الذكريات تداعياته المتواترة عارضاً صور الماضي وتحديداً مرحلة المراهقة التي سبقت ورافقت زمن تعرفه على "نسرين".

كان رفاقه آنذاك مهووسين بالتفكير بالنساء والجنس وشعر الغزل في حين كان "سليمان" مهتماً بالمطالعة وقراءة التاريخ محاولاً اكتشاف العالم، والحصول على أكبر قدر من الثقافة منقباً عن سر مشاعره وأفعاله وهو يحمل في أعماقه ذلك الميل إلى التمرد والشغب على بعض المسلمات الاجتماعية والسياسية التي توارثها الناس عبر الأجيال.

استمرت حاله على هذا المنوال حتى ظهرت "نسرين" في حياته فاكتشفت ذلك الكم الهائل من الرغبات الخفية المدفونة في أعماقه والتي انفجرت فجأة كالبركان لتؤكد له أن الوجود بارد لا طعم له قبل "ولادة نسغ تلك الزهرة في شرايينه".. لكن هذا الحب يتعرض لانتكاسة شديدة، فقد حصل تغير مفاجئ في موقف نسرين، حين رفضت الزواج منه على الرغم من حبها الكبير له.. لم تبح له بالسر العميق الكامن وراء رفضها المفاجئ.. وكان سليمان قبل ذلك يخاف من أن يختطفه الموت قبل أن يبلغ نسرين، لكن ما أرعبه الآن ليس مجيء الموت بقدر ما كان ذلك الموقف المباغت الذي فاجأته به نسرين: "لا أستطيع... أحبك.. لكن لا أستطيع" ص 33 هذا ما قالته له دون أية إضافة، ولم يصل إلى جواب على الرغم من طرحه مجموعة كبيرة من الأسئلة على نفسه: "ترى هل انفتح الجرح القديم بين الأسرتين؟ هل دقت ساعة الثأر ناقوسها في ذاكرة النسيان؟ هل كذب واشٍ بشأني أثناء غيابي في الجامعة؟" ص 33.

بعد أسبوعين من الضياع والبلبلة وطرح الأسئلة عرف السبب من والده الذي أتى إلى دمشق ليخبره عن اختفاء أسرة "نسرين" نتيجة تهديد بالقتل تلقاه والدها إذا لم يرحل مع أسرته، والذي أرسل له التهديد أسرة والدة سليمان بسبب ثأر قديم بين الأسرتين.. واختفت أسرة "نسرين" من المدينة، وأمضى "سليمان"

أكثر من سنة وهو يبحث ويسأل ويتقصى عن مكانها في كافة المحافظات وحتى في الدول المجاورة دون أن يعثر على أثر لها. هكذا دفع العاشقان ثمناً غالياً لذنب لم يرتكباه بل ارتكبته أسرتاهما اللتان تخضعان لتقاليد وأعراف عشائرية لا تزال تضرب جذورها في أعماق هذه المدينة.

وتمضي الأيام والشهور فيتعرف على "كاميليا" ويروي لها قصة حبه.. وبما أنها ذات خبرة وتجربة بشؤون الحياة فقد حاولت جاهدة علاج جرحه النفسي دون أن تتمكن، فالصدع كان أكبر من مقدرتها على رأبه. وسلّم "سليمان" أمره للزمن الذي قد يعطيه المقدرة على الصبر والانتظار.

على الرغم من تعرفه على عدد غير قليل من الصديقات داخل الجامعة وخارجها ظلت "نسرين" الغائبة حاضرة تتربع على عرش آماله وعواطفه وتطلعاته مع أن غيابها دام عقدين من الزمن.

أخيراً قرر "سليمان" أن يعود إلى منزل العائلة الحجري القديم القابع في ضاحية المدينة "محاطاً بأعمدة الروم وقبورهم المنحوتة بإتقان" ص 9

كان هذا المنزل شاهداً على تاريخ قديم للمنطقة، وعاد من جديد ليشهد على أحداث "إنسانية" جرت قبل عشرين عاماً بطلها "سليمان الحكيم" في قصة حبه الجارف لنسرين. وتحوّل هذا المنزل إلى وعاء يحتوي في داخله على الذاكرة الجماعية للعائلة، ذاكرة المكان التي بدأت تطفو على السطح عبر السرد الروائي الذي ابتدأ به "سليمان" حكايته مقدماً إياها للمتلقي وكأنه يهمس في أذنه بسرّه الخاص باعتباره السارد الوحيد لهذا العمل الروائي.

في محاولته لاستعادة ذلك الإحساس العاطفي المبكر الذي جمعه مع نسرين يسترجع ماضيه ويحيله إلى حاضر كي يفك طوق العزلة عن ذاته وينغمس من جديد بتلك الحالة الصوفية من الوجد التي توحده مع شقه الآخر، مع نسرين.

لقد أخفى إخفاقه وتأزمه وفشله في الحب في بداية إقامته بدمشق من خلال استعراضه لمجموعة من النساء اللواتي عبرن بطريقة أو أخرى حياته أثناء دراسته الجامعية وبعدها، لكنه اعترف فيما بعد أن أية واحدة منهن لم تملأ الفراغ الذي تركته نسرين في حياته.

وأصبح ينشد خلاصه من جديد على يدي حبيبته بالذات والتي يأمل أن يلتقيها من جديد بعد أن عانى ما عاناه طيلة مدة غيابها من انشطار روحي بين ماضيه الذي كان مفعماً بالأمل وبين مستقبله المجهول بعد اختفائها إلى درجة لاحظنا فيها أن معظم اهتماماته تكاد تقتصر على ذاته وتتمحور حول "أناه" التي تحدد كل أفكاره وانفعالاته.

ذات يوم يلتقي عن طريق المصادفة في أحد شوارع المدينة بنسرين التي وجدها حذرة وحزينة ومتوجسة، وفهم منها أنها عادت مع زوجها من لبنان منذ مدة قصيرة بسبب نشوب الحرب الأهلية فيها وأخبرته أنها تزوجت من رجل أعمال ولديهما ابن وحيد اسمه زهير يعمل مع إحدى البعثات الأثرية خارج الوطن.

كان لقاؤهما سريعاً، وطلبت منه عدم زيارتها في منزلها حتى لا يؤدي ذلك إلى تدهور علاقتها مع زوجها. لكنها تفاجئه بعد مدة قصيرة بزيارتها إلى منزله فيستعيدان بداية علاقتهما العاطفية، تعترف له بأن زوجها مصباح رجل عقيم وأن زهير هو ابنها بالتبني، كما تخبره عن غيرة زوجها منه بسبب اكتشافه مجموعة من الرسائل المتبادلة بينه وبينها وبعض مقالاته التي تحتفظ بها.

أشعل "سليمان" المزيد من الشموع أمام نسرين لتتحول الغرفة التي تضمهما معاً إلى مزار ومحراب للتأمل حين تجلّى الوجد الصوفي والتماهي بالآخر في حالة من العشق المقترن بالإلهي: "جلست قبالتها... ناظراً إليها في حالة من التعبد، أتوق إلى إعادة خلق آلهتي من جديد" ص 148.

عانت نسرين بدورها اغتراباً نفسياً نتيجة انعدام التكافؤ والانسجام بينها وبين زوجها. ابتلعت حزنها الدائم وسكتت عن البوح لأحد بمأساتها وقهرها وكأن هذه الهموم هي قَدَر لابد من الرضوخ إليه، وشرط إنساني تبتلى به كل امرأة شرقية. وما عزّز هذا الشعور لديها هو ذلك الإرث الثقافي والاجتماعي لكل الأعراف التي اعتادت أسرتها وأهل مدينتها على الخضوع لها جيلاً بعد جيل. فالمرأة القانعة والمستعبَدَة والخاضعة لمشيئة الأهل فيما يتعلق بمصيرها، والمحافِظة على المسكوت عنه، هي المرأة الفاضلة والنموذج المحتذى في المجتمع الشرقي، وكل من يخالف ذلك هو شاذ ومنبوذ اجتماعياً. فالقناعة والرضى والتسليم بما هو سائد يعتبر مصدراً لما تتوهمه أغلبية النساء بأنه الصحيح والحق وما عداه باطل.

عندما ابتدأ خريف العمر وعاد "سليمان" إلى منزله القديم وجمعته الصدفة من جديد مع نسرين، بذل جهوداً كبيرة للتقرب منها وإعادة وصل ما انقطع بينهما وساعده ذلك ابنها زهير وحاولا إقناعها بترك زوجها والانفصال نهائياً عنه خاصة بعد خيانته لها وإقامة علاقة مشبوهة مع امرأة كانت تشرف على علاجه. لكن نسرين بقيت مصرة على الرفض معتبرة العودة إلى "سليمان" عاراً بعد هذا التقدم في العمر: "أما الآن.. بعد عشرين عاماً.. بعد أن جف النسغ.. لم يعد لهذا الحب مكان في العالم، إنه حلم يخلو من المعنى، مجرد حلم في مملكة الأوهام وعلينا أن نغادرها.. إنه قدري.. وقدرك، قدرنا الذي لا نستطيع اختياره كما نشاء" ص 169

لكن الفصل الأخير في الرواية الذي احتوى "المساء الأخير" والذي جرى تتويجه كعنوان للرواية قد كشف السبب الحقيقي لرفض نسرين ترك زوجها والارتباط بحبيبها "سليمان"، لم يكن التقدم بالعمر هو العائق، إنما العائق كان مرضها الخطير الذي لم تكشف سرّه إلاّ "لسليمان" في رسالتها الأخيرة.. لم تشأ أن تعود إليه مريضة متداعية وترتبط معه برباط الزوجية. كانت تعرف أنها ستموت فآثرت البقاء في جحيم بيتها حتى النهاية.

لقد حال مرضها العضال الذي أدى إلى وفاتها بعد مدة وجيزة دون اكتمال سعادتهما بعد لقائهما المتأخر.

في رواية غابرييل غراسيا ماركيز: "الحب في زمن الكوليرا" وحّد الحب من جديد حبيبين بعد فراق استغرق نصف قرن وبعد أن أصبحا على حافة الشيخوخة. أما في "المساء الأخير" فقد حال الموت دون تحقيق هذا الحلم، فكان مساءً أخيراً حيث افترق الحبيبان ذلك الافتراق الأبدي المأساوي، أحدهما فقد حياته، والآخر فقد أمله، وفقدان الأمل لا يقل مأساوية عن فقدان الحياة.

لقد جاءت الخاتمة السردية للرواية منسجمة مع ذلك الظل القاتم الذي خيّم على حياة كل من "سليمان ونسرين" وجرى إسدال الستارة على حياة ظلت حتى اللحظات الأخيرة مفعمة بأمل وإن كان باهتاً ومشوباً بالشك والحزن والانتظار.

استند مسار البنية الروائية في "المساء الأخير" على ثلاث مواقف:

1 . الافتراق عن نسرين

2 . البحث عن نسرين

3 . اللقاء الأخير مع نسرين ثم الافتراق عنها من جديد.

هناك إذن حالات انتظار ومواجهة وافتراق، وضمت هذه المتاهات التي عاش فيها بطل الرواية ومن خلال تداعيات أزمته العاطفية التي دامت عشرين عاماً، حاول "سليمان" ملاحقة الأحداث عبر استبطان ذاتي اتخذ شكل السرد السيري تلاقح مع الوصف الخارجي للحدث الذي ابتدأ ثم انتهى في ضاحية مدينة لا تحمل اسماً وضمن منزل قديم من طراز الأبنية الرومانية القديمة ما جعل الراوي يتساءل عن سبب امتناع مديرية الآثار من الاستيلاء على هذا المنزل نظراً لقيمته الأثرية.. وبين هذا المنزل وبين مدينتي دمشق وبيروت تشكّل الفضاء المكاني الذي جرت فيه أحداث الرواية.

اتجه المسار الروائي كله بطريقة خدم بها توجهات الراوي. كما صاغت كل شخصية من شخوص الرواية مسارها الفني وبعدها البنيوي ونمطها الوجودي باستثناء شخصية أنيسة التي كانت في بعض أطيافها مفتعلة لا يتناسب دورها الروائي مع سنها أو عملها أو مكانتها الاجتماعية قياساً إلى الشخوص الأخرى، وكأنها صممت لخدمة الراوي البطل أكثر مما تخدم دورها الفني ضمن الحدث الروائي، وقد لعبت دوراً كبيراً كوسيط ومرشد وناصح في علاقة "سليمان" "بنسرين" علماً أنها ليست إلا خادمة بسيطة "لسليمان الذي كان يقيّمها كمثقفة تلقت تعليمها وتجاربها من الحياة وكمخزن ذاكرة بالنسبة لماضيه وحاضره.

الأحداث في الرواية كانت محدودة والمنعطفات الحادة أو المشوقة شبه معدومة، ولعل هذه التقنية كانت مقصودة من المؤلف من أجل إبراز عناصر الرتابة والملل والتراجع والإخفاق والحزن التي طغت على عالم بطل الرواية في سنوات النضج بعد أن كان في بدايات شبابه ينضح بالحيوية وهو يحمل الآمال والقيم والمثل العليا. لكن هذا لا يحجب عنا رؤية تلك الشبكة من الجسور التي تربط بين شخصيات الرواية وفضاءاتها وأحداثها التي تتلازم في رباط متين مع حياة الذات الكاتبة التي تروي السرد الروائي بصيغة ضمير المتكلم مع ما تتضمنه من إشارات عديدة إلى ماضي وذكريات الراوي عبر تقنية السرد السيري.

تضمنت رواية "المساء الأخير" في بنيتها الأدبية صيغاً فنية متنوعة: فقد قرأنا فيها لغة تقترب من تخوم الشعرية، ووصفاً أدبياً لا يخلو من بلاغة لعناصر الطبيعة الخارجية المحيطة بالمكان الذي يحتضن الحدث الروائي، كذلك لمسنا القصّ المنوع والمتنقل بتواتر بين الحاضر والماضي إضافة إلى الإشارات المتفرقة بين الحين والحين إلى التاريخ القريب والمعاصر الذي عاشه الوطن قبل وبعد هزيمة حزيران 1967، وقبل وبعد الوحدة بين سوريا ومصر وصولاً إلى الحرب الأهلية في لبنان وما أفرزته من تهجير قسري للمواطن خارج حدود وطنه بحثاً عن الأمان ولقمة العيش، ومن تهجير للمثقف والصحافي والباحث عن الأمان والحرية في بلد مزقته حرب الطوائف والمذاهب والأحزاب.

لقد أسس محمد رضوان عالمه الروائي الذي حملته رواية "المساء الأخير" على ركائز واقعية تكاد الفانتازيا الروائية تختفي منه، كما تبتعد الرموز إلى حيز هامشي صغير خلال عملية السرد الروائية. وبالرغم من أن "المساء الأخير" هي عمله الروائي الأول فقد تميزت بوقوفها كإبداع بارز إلى جانب العديد من الإبداعات الروائية العربية المعاصرة في سعيها إلى طرح المزيد من الأسئلة على الواقع الراهن للإنسان العربي الذي يعاني قدراً كبيراً من الإحباطات المتلاحقة.

لم نشهد في الرواية أي هيمنة للهم السياسي على الرغم من أن بطل الرواية قد دخل السجن وتعرّض للتعذيب. كان هناك ما يشبه الإيماء بانعدام الديمقراطية والحريات العامة دون أن يقع الكاتب في أسلوب التقريرية والمباشرة، وقد فضح القمع السياسي بطريقة فنية بعيدة عن الانفعال، كما تميز أسلوب محمد رضوان بإيقاعه الهادئ الذي يتناسب مع المكان البعيد عن ضجيج المدينة وصخبها، حيث يعيش الراوي وحدته في مناخ موحش ومرتبك وقلق بانتظار ما سيأتي به المجهول.

كان الفضاء الذي جرى فيه الحدث الروائي محدوداً جداً ومؤطراً:

منزل في ضاحية المدينة، مدخل المنزل المرصوف بالحجارة الداكنة، فسحة أمامية تضم حديقة صغيرة، مطعم صغير في المدينة، "خمارة إبليس" التي كان سليمان يرتادها بين الحين والآخر.

لقد لعب المكان على الرغم من مساحته الصغيرة دوراً بارزاً في الرواية، وأضحى معلماً من معالمها، فقد تأطرت كل حركات الشخوص ضمن فضائه، واستمر الحدث الروائي يسير كجدول الماء في هذا الحيز المكاني الضيق والمرسوم بين المنزل القديم والمدينة وبعض المواقع الأثرية المحيطة بها، مع ومضات ضوء سريعة تسلّط بين حين وآخر على دمشق وبيروت وباريس وروما.

دلالة توظيف المكان في السرد الروائي في "المساء الأخير" أعطته أهمية كبيرة كمحدّدٍ مواز للهدية، إضافة إلى إيحاءاته الواسعة، فالمكان في الرواية كان بمثابة مظلة فردت ظلها الواسع على الفضاء الروائي والحدث الروائي، إن عودة سليمان إلى المنزل القديم هو استعادة طفولته وإعادة إنتاجها من جديد عبر زمن لاحق ومتغيّر ولكن ضمن مكان راسخ في ذاكرة ضاربة في الأعماق. لقد بنى جسراً ربط الماضي بالحاضر عبر صيرورة زمنية متلازمة ترسخت في بؤرة المكان التي حددت ذاكرته الانتماء الجغرافي والاجتماعي والنفسي لسليمان، أي حددت هويته بأبعادها المختلفة التي طافت في فضاءات متنوعة لتعود من جديد إلى المنبت الأول الذي نشأت فيه فاحتضنها من جديد مثلما احتضنها في مرحلة الطفولة.

عودة سليمان إلى مدينته وإلى أهله كانت محاولة لاستعادة الذات ليس من خلال استرجاع زمن الطفولة فقط بل أيضاً استرجاع زمن الحب الذي أعطى ذاته بُعدَها الإنساني المتكامل حين اندمج عبر هذا الحب بنصفه الآخر "نسرين" التي اعتبر أن ذاته لن تكتمل إلا بها، وبالتالي فاستعادة هويته لن تحصل إلاّ بإعادة إنتاجها من جديد في المكان الذي كان شاهداً على هذا الحب ومحتضناً له.

حين غادر المكان قبل عشرين عاماً تشظت حياته وتوزعت بين هموم الدراسة والعمل والنشاط السياسي، هذا الغياب الطويل بمنعرجاته المتعددة وتلاوينه وأطيافه، ألقى بظلاله على حياة "سليمان" محدثاً في أعماقه هزات متلاحقة سببتها هموم الحياة وأعباؤها التي حملت في ثناياها رياحاً متلاحقة عصفت بحياته، لكن حين عاد ابتدأت عملية إعادة إنتاج الذات عبر التواصل مع الجذور التي احتوت كل أطياف ماضيه والولوج في العالم الداخلي لذاته وإلقاء الضوء على الجوانب اللامرئية فيها في الزمن الآني، فالحَدَث يجري في الحاضر على لسان السارد . الراوي الذي ينتقل بين حين وآخر إلى مرحلة الطفولة والشباب فيسترجعها ببعض تفاصيلها خصوصاً مرحلة النشاط السياسي والسجن وبيروت وهجرة الأصدقاء إلى دول الخليج وباريس وروما.

السرد الروائي كُتب بلغة رفيعة المستوى ذات إيقاعات شعرية تجلت في البوح الذاتي المعتمد على تداعي ذكريات الماضي الملتصق بنيوياً بحاضر الراوي. كما كرّست لغة الكاتب أداءً جديداً لأسلوب السرد وتميّز بالبسيط الموحي.

هكذا أثبت محمد رضوان حضوراً متميزاً في عمله الروائي الأول مدشناً بداية جادة للإبداع في عالم الرواية بأسلوب بعيد عن الذهنية المجردة.

إن روايته "المساء الأخير" الحائزة على الجائزة الأولى في مهرجان المزرعة للإبداع الأدبي والفني عام 2002 قد شكّلت أساساً متيناً لمعمار روائي مقبل نأمل أن يكون بذات الجودة والتألق اللذين تميز بهما عمله الأول.

* * *

دلالات المكان في الرواية الفلسطينية

زرياف المقداد- سورية

المكان رائحة التكوين الأولى في رحم الحياة
المكان ذاكرة الجمرة الأولى للجسد
المكان رائحة الأرض والبرد في ليالي الشتاء
دبيب الأرجل الصغيرة على الحصى
خطوات الريح فوق تراب البيادر
وصوت أمي إذ يغشاني البرد والحزن والأسى

***

المكان هو دلالة الوجود الإنساني.

ولأنهم يعون معنى ارتباط الإنسان بالمكان، فإنهم منذ الأزل يساومون الشعوب على أوطانهم...

هكذا هم أكلة الحجارة والناس...

يرتبط الإنسان بالمكان ارتباطاً وثيقاً... شعورياً ولا شعورياً، ويترجم هذا الارتباط بوسائل عدّة... فيبني على غرار من سبقوه في أرضه، ويزرع كزرع من مروا قبله فوق وجه الأرض، يودع رحم الأرض ذكرياته... ويرسم على جدران بيته آهاته، تلحق به شوارع المدن والقرى أنى ارتحل.

ورائحة الحضارة الإنسانية لشعبه تعلق بثيابه وتعشش في أفكاره ووجدانه.

فهو ابن مكان ما من هذه الأرض.

لذلك فإن أكلة الشعوب الذين يعون معنى ارتباط الإنسان بالمكان مارسوا كل الوسائل التي يعيها ولا يعيها العقل البشري لترحيل الإنسان عن وطنه، وفي حالات أخرى يعمدون على إبقاء الشعوب في أوطانهم ومع محاصرتهم في أفقر المناطق من أجل استغلال الموارد الطبيعية، ولكن الأخطر من ذلك هو سياسة تغيير المعالم الخاصة للأمكنة حسب ما ترتئيه أطماعهم.

ومن هنا كنا نلاحظ أنهم عندما غزوا الشعوب الآسيوية والأفريقية والهندية سلبوهم أعواد القصب، والأكواخ والقش والحيوانات... دمروا قواربهم في الأنهار، وحاربوهم بأسلحة متطورة أمام أسلحتهم البيضاء...

وعلى مر السنين عمدوا إلى تغيير معالم الشخصية الفردية للإنسان في محاولة لدمجها في المجتمع الذي يبغون...

مجتمع مبني على أساس التفاوت والطبقية مع الاستفادة القصوى من طاقات العقول البشرية النيّرة، وهذا هو الملاحظ...

فالإحصاءات تكشف عن أرقام حقيقية لنخبة هم صفوة العقول البشرية وهم بالتأكيد علماء وأطباء ونخبة علمية متميزة من تلك الشعوب وهم في جامعات المجتمع الجديد الذي يفرضونه.

ومع ذلك فإننا نلاحظ أنه حتّى العالم فيهم الذي غُرِّب عن وطنه وهو لم يعيه إلا في ذاكرته وربما الذاكرة هي من نسج الحكاية... لديه طقوسه الإنسانية الخاصة والتي تعبر عن حضارة شعبه كطقوس الزنوج في إحياء القصدير أو شوارع أوروبا أو كطقوس الهندي في الشوارع الأمريكية.

أمَّا أشرس أكلة الشعوب فهم العقل المدبر لكل هؤلاء.

إنهم الصهاينة.

نهج معاصر يحكم ويقرر معتمداً على دراسات منهجية وعلمية في محاولة لسلخ الشعوب ولسحقها في كافة أصقاع الأرض وتحويل كل ممتلكات الشعوب في الأرض لخدمتهم.

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل يعتمدون على شعب حقيقي له جذوره وتاريخه وأصالته له حضارته وأمكنته الخاصة به؟

والإجابة بكل بساطة لا تتعدى أنهم يدفعون المال لمن يعتنق الديانة اليهودية التي أصبحت صهيونية وليست ديانة سماوية، ويدفعون المال ليرحّلوا المرتزقة عن أمكنة خاصة بهم ليس لديهم أي ارتباط بها في محاولة لخلق ارتباط جديد لهم بالأمكنة الجديدة وهي مكان محصور حالياً في فلسطين، ومستقبلاً واضحاً هي أطماع في المنطقة العربية بأسرها. هم يعملون لتسخير كل ما فيها لصالحهم.

إن الحدود التي يبغون وجودها يخلقونها خلقاً في الأرض بتغيير معالمها "في ذلك اليوم قطع الرب مع إبرام ميثاقاً قائلاً "لنسلك أعطي هذه الأرض من مصر إلى النهر الكبير نهر الفرات"(1) وهنا أحاول بإشارات سريعة أن أحدد فيها معالم الشخصية الصهيونية التي بنوها منذ عمدوا إلى تغيير ما في كتبهم المقدسة إلى اليوم الحاضر وما هي علاقتها بالمكان.

"مبارك الرب إله إسرائيل من الأزل إلى الأبد" المزمور 106.

"الذي ضرب أمماً كثيرة وقتل ملوكاً أعزاء" المزمور 135.

"وأعطاهم أراضي الأمم وتعب الشعوب وورثوه" المزمور 105.

لا داعي لأنَّ أضيف شرحاً فوق ما يقولونه صراحة، بل لأن حكاية حضارتهم المزعومة تعتمد على أساطير شعبية متوارثة لدى معظم الشعوب. إذاً الشخصية الصهيونية مبنية على أساس استلاب الأرض، وادعاء الحق فيها.

وهم يعمدون إلى بث أيديولوجيا عنصرية فاضحة... ولا أدل على ذلك ممَّا يفعلونه اليوم في فلسطين. وكما تشير استطلاعات الرأي العام في أغلب دول العالم فإن الشعوب تعتبر إسرائيل أكبر قوة مهددة للسلام في العالم. "والوجود الإسرائيلي العدواني ليس مجرد حصيلة للانحطاط العربي المزمن والعلاقات الدولية المعاصرة بل هو في شكل تعبيره المجتمعي عن ذاته نمط تكيف الظاهرة اليهودية"(2).

إنه شكل صريح من أشكال محاربة الوجود الآخر مهما يكن، وترحيله عن مكانه وسلبه معالم شخصيته الفردية والجمعية.

وهذا الصراع لم يكن صريحاً على أرض الواقع إلا عام 1948 عندما انتقل حيّز المشروع من المفاوضات والأسهم الموزعة والحصص في الأرض الفلسطينية إلى التطبيق العملي باستخدام السلاح وإعلان الوجود الصهيوني صراحة أمام العالم في الأرض الفلسطينية وفرضه على الرأي العام العالمي.

المشروع كان ورقاً في الأزقة المعلنة وغير المعلنة للساسة الغرب وبذلك عمدوا إلى سلب الأرض والمكان وبدأ الصراع يأخذ أوجهاً حقيقية.

لا نستطيع أن نقول ماذا فعل الناس هناك ولا كيف سحب البساط من تحت أرجلهم وكيف دفعوا بقوة هائلة نحو الزوارق المنتظرة على الشاطئ.

ما يمكن أن يقال أن التسجيل الواقعي الذي زخر به الأدب هو الذي أعطى الصورة الحقيقية عمَّا جرى...

فالأديب الفلسطيني هنا لا يروي حكاية عاشها، ولا يبدع قصة متخيلة للقارئ أنه يعيش ذاتية مجتمعه... كيف كان وماذا أصبح الحال عليه.

إن من أبرز خصائص الشخصية الفردية هي المكان، وتعتبر وحدة المكان هي من أبرز خصائص الشخصية القومية العربية، التي يراهنون عليها منذ الأزل.

إذ يقوم الغزو الصهيوني على استلاب المكان وتغيير معالمه والخطورة تكمن في أنهم يعملون على مسح هوية المكان وتغيير معالم المدن والآثار الإسلامية، بصورة معلنة أو خفية.

وهذا ما نراه اليوم على أرض الواقع... تغيير معالم القدس والأقصى يافا حيفا... كيف كانت وكيف أصبحت...

والسؤال الذي يطرح نفسه هل اشتغل الكاتب الفلسطيني على المكان في وعيه أم في لا وعيه؟

أهو وعي حقيقي ظاهر يعتمد على موضوعية متكاملة في العمل الأدبي المقدّم؟ أم هو حالة فردية يطرحها كل كاتب بصورة محايدة؟

وهذا يقودنا إلى التأكيد على أن المكان المستلب في الرواية هو حالة عفوية مقصودة تعبر عن ظاهرة نفسية وعقلانية تعيش في وعي الإنسان الفلسطيني وهي بصورة جلية تعتمد على فكرية ثورية لدى الكاتب الفلسطيني، وتعالج ظاهرة المكان ودلالاتها النفسية والإجتماعية والسياسية والاقتصادية على المجتمع كظاهرة عامة وعلى الفرد كظاهرة خاصة. هي بالتأكيد جزء من الظاهرة العامة وتتحمل بجدارة تأثيرات الاستلاب والغربة والتشرّد على الظاهرة المجتمعية.

هناك أمكنة لا واعية في ذاكرة طفولية للكاتب قد تكون معاشاة للذين ولدوا هناك ورحلوا، وقد تكون ذاكرة فردية هي جزء حميم من ذاكرة جمعية لشعب وحضارة واحدة.

وهنا وعي آخر هو محاولة استرجاع المكان ومعالجة سيرورته في العمل الأدبي.

فإذا حاولنا تتبع أشكال المكان في الروايات ودلالات العرض والتناول فإننا نجد أنفسنا أمام أمكنة صريحة وأخرى مضمرة، وكل له دلالاته الخاصة في تحريك العمل الأدبي وبالتالي التعبير عن ذاتية المجتمع التي يحاول الصهاينة طمسها...

هناك حالات في ترميز المكان وأخرى في وصفه وثالثة في آلية الحركة المكانية، وربما الأجمل هو جماليات المكان في وعي الكاتب وعلى ألسنة أبطاله وشخوصه.

يتناول هذا البحث معالم المكان ودلالاته في ثلاث روايات غسان كنفاني وروايتين ليحيى يخلف كأنموذج عن الرواية الفلسطينية.

اعترف لغسان كنفاني بخصوصية رائحة المكان في أعماله الروائية، ومع ذلك أجد ذلك التماهي والتناغم العظيم بين ما هو فردي وما هو عام.

ماذا يطرح غسان كنفاني في رواياته الثلاث عن علاقة الإنسان الفلسطيني بمكانه؟

والروايات هي: رجال في الشمس... صدرت عام 1963 في بيروت.

رواية ما تبقى لكم... صدرت عام 1966 في بيروت.

رواية عائد إلى حيفا... صدرت عام 1969 في بيروت.

رجال في الشمس ليست مجرد ظاهرة البحث في التشرّد والابتعاد عن المكان، ومحاولة البحث عن الأمان في أمكنة جديدة... إنَّما هي تساءل صريح كيف يموت الفلسطيني على عتبات التشرّد والضياع.

وتبدو أحداث الرواية ضمن حيز مكاني مجرد واضح هو /الخزان/ صريح التعبير واضح الحدود والمعالم.

ولكن ما هي دلالة هذا المكان؟

الخزان مكان رمزي يتسع لكل أشكال المكان حسب تداعيات الشخصيات الثلاث المحصورة فيه الخزان كمكان مجرد هو بكل بساطة صهريج ماء ولكنه في نص الرواية ينطوي على دلالات عدّة.

فهو تارة يمثل السجن الكبير الذي حوصر فيه الفلسطيني إثر التشرّد واستلاب كل شيء منه.

وتارة يمثل الضياع والتشرّد بحد ذاته ضمن حدود ضيّقة... محصورة تكتم على أنفاس بشرية تتطلع نحو الحلم بالخلاص من الاستلاب والغربة... وتارة هو الأمل بالخلاص الوهمي...

ولكنه في النهاية حقيقة مرّة واقعة...

وهو خزان ضيّق الحدود... يخزن كل أشكال التشرّد والضياع للإنسان ولا يتسع لهذا المد المترامي من الغضب الحقيقي داخل تلك النفوس البشرية التي قدم منها غسان كنفاني ثلاث نماذج هي أسعد ومروان وأبو قيس.

وهي تمثل شرائح المجتمع الفلسطيني المر إثر النكبة...

والسؤال الشرعي الذي يطرحه غسان كنفاني على لسان أبو الخيزران "لماذا لم تدقوا جدران الخزان"(3).

إن هذه الجدران التي التصقت بها قطرات الندى للرجال الثلاث والذين ماتوا بصمت فاضح هادر عبر صحراء عربية ممتدة تبتلع كل شيء بصمت نازف... هذه الجدران كان يجب أن تدق، ليعلن منها عن الموت الذي هو حقيقة حتمية داخل هذا المكان الرمزي والذي يمثل أماكن التشرد والضياع محصورة في حدود ضيّقة بائسة.

لماذا يقبل الفلسطيني به كمكان آني في محاولة يائسة للبحث عن مكان بديل لأشجار الزيتون أو للكوخ الطيني أو لحياة أفضل ممَّا هي عليه، وكأنه قَبِلَ بواقع الهزيمة وعليه أن يدفع الثمن، بأن يبحث عن بديل لمكانه. عندئذ يكون مصيره المحتوم هو الموت!!

"هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض، الأرض التي تركتها منذ عشرات سنوات"(4).

إن المكان هنا إشارة حميمة عن حالة يرتبط فيها الإنسان بمكانه في الماضي(5)، والأرض هنا ندية كأنها امرأة ندية تتسع لكل التعب المضني، ولكل العذاب والتشرّد والقلق الذي يساور الإنسان، ولا يجده إلا في امرأة منتشرة وندية تماماً مثلما هي الأرض.

وفي موضع آخر يشير إلى القرية، وإلى موت الأستاذ سليم الذي كان له الحظوة عند ربه، ولأنه مات في أرضه قبل يوم واحد من سقوط القرية بأيدي اليهود "وبذلك وفّرت عليك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار، يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم، ترى لو عشت، ترى لو أغرقك الفقر كما أغرقني، أكنت تفعل ما أفعل الآن، أكنت تقبل بأن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز"(6).

ثمَّ في موضع آخر يستند إلى ذكريات القرية والأستاذ وابنه ومدرسته وأم قيس، وثم يتوج هذا الحنين لذاك المكان بقوله "احتجت عشر سنوات كي تصدق أنك خرجت من بيتك"(7).

هنا كما نلاحظ القرية مكان له دلالات متعددة أهمها دلالة المكان الشامل الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل والعلاقات الوشيجة بينها الحالات الثلاث للإنسان في مثل هذا المكان.

وهو في الواقع مكان ثابت ولكن حالة ارتباط الإنسان فيه في المتغيرة حسب الزمن.

والكويت والصحراء هما مكانان رمزيان عن الغربة والضياع.

الشخصيات الثلاث محصورة في داخل الخزان والخزان في وسط الصحراء، وهي مكان واسع مترامي الأطراف والكويت نهاية الصحراء والخزان. وكلّها سجن صغير فأكبر فأكبر في سبيل الأمان الذي يبحث عنه الإنسان دوماً في حال تغرّب عن مكانه الرحم.

"وراء هذا الشط فقط توجد كل الأشياء التي حرمها، هناك توجد الكويت، الشيء الوحيد الذي لم يعش في ذهنه إلا مثل الحلم والتصوير يوجد هناك"(8).

إذاً الكويت مكان حلم ليس له علاقة بالواقع، وعلاقته تبدو ذهنية بحتة لأنها تدل في إطار التصوير الذهني البعيد عن الواقع الذي عاشه أو يأمل أن يعيشه، أيضاً نلاحظ محاولة مقارنة هذا المكان في الواقع مع ذات المكان في ذهنه، ويبدو أن المكان في الواقع والمكان المأمول في حالته الذهنية كلاهما ما زال في ذهنه كفكرة خيالية تعبر عن كبت داخلي يحاول به التخلص من واقعه المرير.

"لابدَّ أنها شيء موجود، من حجر وتراب وماء، سماء ليست مثلما تحوم في رأسه المكدود، لابدَّ أن ثمَّة أزقة وشوارع ورجالاً ونساء وصغاراً يركضون بين الأشجار... لا... لا توجد أشجار هناك"(9).

أصبحت حالة المكان المقارن بين ما هو متوقع "الكويت، وبين ما هو حقيقي"، مكان الماضي القرية"، "فقال أنه لا توجد هناك أية شجرة، الأشجار موجودة في رأسك يا أبا قيس، في رأسك العجوز التعب. يا أبا قيس عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتوناً وخيراً كل ربيع ليس ثمَّة أشجار في الكويت(10).

هنا يعطي تفاصيل للأشجار... ليست كأي أشجار هي فقط أشجار خاصة بقريته. بل أشجاره هو، أشجار من الجنة تساقط زيتوناً وخيراً.

الكويت قفر، وعطش وصحراء قاحلة. الكويت فقط أرض سوداء للنفط ولا تزرع شجراً ولا تنبت خيراً.

المكان عند الرجل العجوز مكان تتمثل بدلالة أشجار الزيتون.

إن محاولة تتبع مفاصل الحوار التالي ترشدنا إلى أنها دائماً في حالة تيه منذ خرج من بيته. ما زال في حالة البحث عن مكان مستقبلي يشبه تماماً مكان الماضي، والمكان في الماضي لا يمكن أن يصبح لديه مكان للذكرى لأنَّه ما زال حيّاً فيه.

"ماذا ترين يا أم قيس"؟.

حدقت إليه وهمست "كما ترى أنت".

سيكون بوسعنا أن نعلم قيس "نعم"، و"قد نشتري عرق زيتون".

"طبعاً".

"وربما نبني غرفة في مكان ما".

"أجل"(11)

ولكن فجأة ينقطع حبل الحلم لديه، ويصطدم بالخوف والمرارة. بالواقع المرير "إذا وصلت... إذا وصلت..."(12).

وكأنه واثق من النهاية.

وربما نتساءل هل تختلف دلالات الأمكنة باختلاف الشخصيات الروائية؟

ماذا تمثل الكويت بالنسبة لمروان، ولأسعد الشريكان الآخران في رحلة الموت هل كذلك تمثل الخلاص.

تقول أم مروان عن أخيه زكريا "إن زكريا لن يفهم قط معنى أن يتعلّم الإنسان لأنَّه ترك المدرسة حين ترك فلسطين"(13).

إن الرحيل عن الوطن الذي يتمثل بالبيت والمدرسة والأم هو تخلي عن الذات والغوص في المجهول.

وهذا ما فعله زكريا... ترى هل يلحق به مروان ليجد مستقبله هنا؟

مروان لا يريد التخلص من بيته، ولا يريد التخلي عن أمه لأنَّ أمه تعني الوطن لديه وزكريا تخلى عن أمه، فهو قد تخلى عن وطنه، لكن المرارة أنه تخلّى عنه أبوه وأخوه... وما زالت أمه تنتظر رجوعهم. لذلك عليه أن يتحمل المسؤولية.

هل يستطيع برحيله إلى الكويت هل تمثل الكويت بالنسبة له حلاً لمشاكله؟

هو يعتقد مثل أبا الخيزران أن كل شيء ضاع.

"عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يتقبل الأمور، ولكن أية أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيّع رجولته في سبيل الوطن وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتباً لكل شيء في هذا الكون الملعون"(14).

وهنا إشارة إلى أن الضياع الحقيقي هو ضياع الإنسان عن وطنه.

وهو يدفع ثمناً لضياع الاثنين بابتلاع الصحراء له.

كما نلاحظ في موقع آخر إشارات واضحة إلى سياسة التقسيم التي مزّقت الأرض الواحدة "كان قد بدا رحلته مع صديقين من أصدقاء شبابه ومن غزة، عبر إسرائيل، عبر الأردن، عبر العراق... ثمَّ تركهم في المهرب في الصحراء"(15).

وتطرق الكاتب إلى بعض الأمكنة الوظيفية التي يمكن اعتبارها أمكنة ظرفية تخدم الحدث الروائي وتسلسله مثل البصرة وفندق الشط.

وفي تطور الحالة الروائية واقترابها من حالة التوهّج نلاحظ أن المكان أصبح مرهوناً بواقع الزمن الخارجي وتطوّر الأحداث التاريخية وبين الزمن الداخلي الذي يحسب بالثواني والدقائق، وكأنها ساعات داخل الخزان.

ما مدى توافق الحالة الزمانية الخارجية للمكان مع الحالة الزمانية الداخلية للمكان؟ في الواقع أصبح المكان واحداً وآلية الزمن متحركة بفعل الحدث الذي يتوج بزمن مستنزف لمن هم داخل الخزان داخل السجن المحصور في صحراء كبرى هي واقع الأنظمة العربية.

هو زمن مستقطع، مستعرض لا يعرف كيف يمضي لمن هم خارج الخزان زمن مقتول في الداخل والخارج.

الزمن العربي كما يقدمه غسان كنفاني في رواية رجال في الشمس.

(رواية ما تبقى لكم)

عندما تصبح الشخصيات أمكنة رمزية متداخلة دون حدود جغرافية.

لا يوجد في رواية ما تبقى لكم انتقال فعلي للمكان محسوس من قبل القارئ... إذ إن تغيرات المكان فجائية ولا تسقط القارئ في بحر المفاجأة بقدر ما تنقله انتقالاً هادئاً يتبع حالة البطل أو الراوي أحياناً. وهذه الحالة إما نفسية أو جسدية متغيرة بتغير طقوس حالة الجسد تبعاً للمكان وصفاته.

ما تبقى لكم أبطالها الخمسة هم حامد وزكريا ومريم كائنات بشرية، أمّا الصحراء والساعة فهي كائنات غير بشرية لها صفات بشرية في كثير من المواقع... إذ اعتبر الساعة والصحراء كائنات حيّة تارة وأخرى أمكنة لها صفاتها وتفاعلها مع البطل في حالته الراهنة.

أيضاً سواء أكان اعتبار الصحراء والساعة أمكنة رئيسة، أو البيت والشوارع والمعسكر أمكنة مساعدة. كلّها كانت تفرز الحدث المبرر للشخصية، وتصبح الشخصيات هنا أمكنة رمزية متداخلة، دون حدود.

قادرة على استيعاب الآخر، ولكل شخصية أبعادها الإنسانية التي تصب في خانة الهدف الروائي.

إن كل من الأبطال الثلاثة هو مكان رمزي بالنسبة للآخر.

إذ يمثل زكريا سجن لمريم ولحامد...

وتكون مريم سجن لحامد...

وكذلك حامد هو سجن لمريم...

كيف يكون التداخل بينهم والتناغم الحقيقي الذي حققه غسان كنفاني في هذه الرواية.

يقول غسان كنفاني "لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو الأزمنة المتباينة، وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد"(16).

هذه إشارة إلى توحّد الزمان والمكان عند البطل، وإلى أن عملية الانتقال بين الأمكنة ليست ظاهرية، وإنما هي عملية داخلية تتبع دلالة الحدث في المكان.

الصحراء: مكان صفاته العامة: الامتداد، الضياع، الشمس الحارقة الأهداف.

أمّا الصفات الروائية الخاصة لهذا المكان أي الصحراء فهي بثلاث حالات عبر ثلاث مراحل، وتبدو كمقدمة لعلاقة حامد بالصحراء.

والحالات الثلاث هي الرؤية الظاهرية ـ المشاركة والتواشج ـ الاندماج.

وبتتبع الحالات الثلاث نجد

الحالة الأولى . الرؤية الظاهرية:

"وفجأة جاءت الصحراء... رآها لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً مريعاً وأليفاً في وقت واحد، يتقلّب في تموّج الضوء الذي أخذ يرمد منسحباً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق"(17).

الصحراء هنا مخلوق عجيب /ممتد/ الامتداد هنا تقاطع مع الصفة العامة. غامض ومريع وأليف... تناقض في الصفات، يصلح لكائن بشري يشبهه ويشاركه وحدته عبر الامتداد.

الحالة الثانية . المشاركة والتواشج:

تتحوّل الرؤية الظاهرية لهذا الامتداد إلى إحساس بمشاركته وتواشجه وتناغمه مع البطل والاحتواء/ لقدرة الصحراء على احتوائه بتناقضاته... "واسعة وغامضة، ولكنها أكبر من تحبها أو تكرهها"(18).

لم تكن صامتة تماماً (وقد أحسّ بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع)(19).

المرحلة الثالثة . الاندماج

"وأمامه على مد البصر، تنفس جسد الصحراء، فأحس طأح بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها"(20).

والاندماج يأخذ هنا شكلين:

1 . جسده كجسد الصحراء كائن ممتد واسع غامض.

2 . جسده وروحه داخل الصحراء وخارجها "طأح بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها".

والحالة الثانية هي التي تنبئ منذ بدء الرواية عن مصير حامد.

فالصحراء ستقتله أو تحتويه أو تبتلعه أو يصبح هو هي...

هنا دلالة عن احتواء المكان الممتد وهو الصحراء لحامد المسجون. حامد يخرج من سجنه إلى فضاء الصحراء رغم أنها ستأكله ولن يعود "عندها فقط عرف أنه لن يعود" وهي وحدها خلاصه.

والصحراء المكان تتبدى بوجوه عدّة حسب الشخصية. فهي لزكريا ستقتل حامد "إن الصحراء تبتلع عشرة من أمثاله في ليلة واحدة"(21).

نعود لحامد الذي يعتبر الشخصية المحورية في الصحراء. إذ نجد أن الصحراء تتغير حالتها متواشجة مع حامد وتلك تعتبر صفات جمالية للصحراء، فقد كانت في البدء مخيفة والآن هي كائن بشري "سقط الظلام تماماً الآن، سقطت معه ريح باردة، صفرت فوق صدر الصحراء كأنها لهاث مخلوق ميت، ولم يعد يدري ما إذا كان خائفاً، فثمة قلب واحد كان ينبض ملء السماء في ذلك الجسد المترامي على حافة الأفق"(22).

الآن يدرك أن المكان الذي يحتويه أصبح هو، ولم يعد ثمَّة إلا هو والمخلوق الموجود معه "وفجأة ذاب الخوف وسقط، ولم يعد ثمَّة إلا هو والمخلوق الموجود تحته، وفيه ويتنفس بصفير مسموع، ويسبح بجلال في بحر من العتمة المرصعة"(23).

إذاً الصحراء كمكان انطوى على دلالات عدة. فهي تارة قادرة على الاحتواء /التحام جسده بالصحراء/.

وقادرة على الحماية /تخلصه من الخطر القادم/.

وهي امرأة عذراء يعب جسده رائحة نداها.

وهي الموت.

ولكنه يختار حبها وسجنها الكبير لأنها حريته من سجنه الأكبر وهو ذاته، وتراكمات التهجير والغربة التي عانى منها بفقدان أمه من ناحية، وبفقدان مريم من ناحية أخرى. على الرغم من رغبته التخلّص منها "ليس ثمَّة من تبقى لي غيرك"(24).

وحامد مسجون بحدود كثيرة. على لسان زكريا "عليه أولاً أن يجتاز حدودنا ثمَّ عليه أن يجتاز حدودهم، ثمَّ حدودهم، ثمَّ حدود الأردن، وبين هذه الميتات الأربع توجد ميتة من الميتات الأربع هي الصحراء"(25).

مريم كشخصية محورية في الرواية هي سجن حامد "أين ستذهب" قالتها وتركت فمها مفتوحاً كأنها تريد أن تقول له أنه لا يستطيع . سأذهب إلى الأردن عن طريق الصحراء".

. تهرب مني؟(26).

ممَّا يهرب الإنسان؟ أليس من سجنه يهرب!!

مريم سجن حامد لأنَّه تحمّل مسؤوليتها على حساب أحلامه ومستقبله لضياع أمه ورحيلها واستشهاد والده وهو الصغير.

الصغير الذي سيكبر ويدرك ماذا حلّ به وبها. لماذا؟ لأنَّ الاحتلال واستلاب المكان لم يبق له شيئاً.

"لو كانت أمك هنا".

لو... لو... منذ ستة عشر عاماً وهو يقول لها الصبية... الصبية"(27).

إن الخيارات الطبيعية تتبدى للإنسان عندما يعيش حالته الإنسانية الطبيعية دون ضغوط خارجية فرضها التشرّد والاغتراب. ومريم بقية أنثى مسجونة في حقيبة حامد.

ومسجونة في نظرة زكريا الخائن.

لماذا يفرض هذا السجن القسري عليهم جميعاً؟

لأنَّ الخيارات أصبحت معدومة. والحياة بالنسبة لهم جميعاً تسير باتجاه واحد... وهو الخيار الوحيد لهم جميعاً "ما تبقى لكم".

أظنه الموت كما أراد غسان كنفاني أن يقول.

لقد أجبر حامد على الخروج إلى الصحراء، وأحسّ أنه دفع لذلك بفعلة مريم "لقد خدعاني معاً، ثمَّ طرداني وأنا غارق في عارها"(28).

زكريا خائن، وهو سجن مريم حين غدر بها. وسجن حامد، إذ غدر به وبسالم من قبل.

وقد طرد حامد من أماته. من بيته. وهو لم يطرد صراحة بل أجبر على ترك المأمن بفعل العار الذي لحق به فيه وهو غير قادر على حماية نفسه أو غيره أو شرفه في ظل احتلال المكان من قبل زكريا الخائن الأكبر ومريم الخائن الأصغر لماذا؟

لأنَّ الإنسان عندما يستلب منه مكانه يفقد الأمان وهذه البيوت أصبحت لا تحمل معناه الحقيقي أصبحت بيوتاً واقعة في العراء مكشوفة للريح.

"أنت زوجنيها أو لا تفعل، فلست أنا الذي أخسر"(29).

"أنت لا تريد طردي أليس كذلك، سيقولون أنك طردت الرجل الذي..."(30).

"أنا أدلكما على سالم "وقبل أن يفعل تقدم سالم، وهي طلقة واحدة فقط فيما أخذنا ننظر إلى زكريا" (31).

لماذا يجعل الكاتب تداخل الحالتين. أي بين اكتشاف حامد لخيانته من قبل زكريا حين وشى بسالم، وحين اكتشف أنه خانه بفعلته مع مريم؟.

إن مبدأ الخيانة هنا واحد...

إن خيانته للمكان الذي يحتويهم جميعاً /أي للوطن/ تساوي خيانته للبيت الذي كان سكانه يستقبلونه باطمئنان له.

إلا أن سالماً فوّت الفرصة عليه وتركه ينضح بعاره. فماذا فعل حامد؟

في موقعين متباعدين في الرواية يذكر غسان كنفاني "وهي طلقة واحدة. فيما أخذنا ننظر إلى زكريا" (32).

"وهي طلقة واحدة وراء أنفاس الجدار"(33).

أهي ما تبقى لي ولكم؟

أجل الموت ما تبقى لي ولكم. زكريا يُقتل بيد مريم لأنَّه خائن حتّى العظم، حتّى لذاك الذي زرعه في أحشائها، وحامد يقتل الجندي في الصحراء كناية عن قتله لزكريا وانتقاماً لقتل سالم.

ماذا عن ارتباط الزمان بالمكان في رواية ما تبقى لكم؟

الزمان مرهون بالساعة، والساعة تساوي الوقت وتساوي السجن وتساوي الموت البطيء.

وهي ليست أكثر من نعش علقه حامد على الجدار في البيت الواقف في العراء. البيت الذي فقد ركيزتيه الأب والأم. فماذا بقي فيه؟

"لقد منحتني هذا النعش علقته أمامي"(34).

الزمن رتيب ويكاد يكون ثابتاً حتّى رحيل حامد حيث قتل رتابة الزمن المرهون بالمكان وهو البيت "ولكن خطواتك هي التي ستظل إلى الأبد تقرع حوله، هذا هو النعش الصغير المعلق سيحتوينا جميعاً" (35).

من الملاحظ أن الوقت كان مقتلاً للجميع إلى أن بدأ حامد رحلته باتجاه المجهول.

أصبح الزمن في يافا في البيت بين زكريا ومريم له طعم خاص والزمن لحامد له طعم آخر مرهون لكل منهم بمكانه.

ولكن النهاية ربَّما هي الموت للجميع والموت عن الموت يختلف.

فالمكان كان رهين اللحظة الزمنية وماذا تخبئ.

ثمَّ عندما التقى الغريب أصبح الزمن لا أهمية له عنده "والقصة كما ترى، قصة مسافة ليس غير، وربما زمن آخر أيضاً وحسناً ولكنني لا أكترث كثيراً بالزمن كما ترى"(36).

"لقد تحول انتظاره إلى مستنقع بلا قرار، وأضحى الزمن خصماً فيما بدا حامد جامداً عاقداً العزم على البقاء ها هنا حتّى النهاية"(37).

إذا الموت ولا الرحيل.

الرواية الثالثة في التسلسل الزمني هي عائد إلى حيفا.

نلاحظ هنا المباشرة في الطرح والحلول والأمكنة واضحة والانتقال ليس فجائياً بين الأمكنة أو الأزمنة.

كما نلاحظ أن الدلالة المكانية واسعة الأبعاد.

كنا في أمكنة رمزية وتأويلية في رجال في الشمس وما تبقى لكم، ونحن الآن نتتبع خطوط المدن والشوارع والبيوت وتفاصيلها في ذاكرة حيّة تروّي تفاصيل المكان.

مدينة تملأ أنف سعيد وزوجته، وتعلّق تفاصيلها في ثيابهما.

"حيفا هذه إذن بعد عشرين سنة". للمدينة وصف مباشر في زمنين متعاقبين. قبل وبعد عشرين سنة.

والرهان على التغيير إلى أن أقسموا على إحداثه في المدينة لتغيير معالمها، وكأنهم أكثر قدرة على الإحساس بالمكان وجماليته وأكثر أمناً على المدن من أصحابها.

لكن الأمر يبدو مختلف هنا تماماً "فالأبواب يجب أن تفتح من جهة واحدة وإن تعددت الجهات يجب اعتبارها مغلقة "وعندما ترغب برؤية مكانك الأول لا يمنعونك من ذلك فأنت ليس لديك الحرية أو الخيار في ذلك "أنت لا ترينه، إنهم يرونه لك" لأنَّ التخلي عن المكان مهما كانت الأسباب مدعاة للاعتراف بعدم أحقية الرجوع إليه إلا بانتزاعه ممَّن سلبوه لأنهم يفرضون عليك حتّى حدود الرؤية.

ومع ذلك لا يستطيعون أن يروا لك ما يريدون فقط. ذاكرتك تنعق بما تريد أنت وتعيش فيها أسماء الشوارع كما هي وكذلك الأمكنة الصغرى منها والكبرى "وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير... الحليصة، الهادار"(40).

وهذه الأسماء لأمكنة حقيقية واقعية من ذاكرة أمة وقد ذكرها غسان كنفاني على سبيل التأكيد، أن المكان في الداخل لا في الخارج كما يريدون هم.

فالأمكنة هي ذاكرة شعوب وأمم لا مجرد ذاكرة أشخاص. هنا لا تستطيع كل قوى العالم محو ذاكرة الشعوب، فالشوارع ليست مجرد أسماء مجردة بل ذاكرة الشعوب فوقها مهما تغيرت معالمها "فالشوارع بالنسبة له لم تتغير أسماؤها بعد"(41).

وهنا نلاحظ في هذه الرواية أن الكاتب يتعرّض إلى تفاصيل دقيقة وحميمة في المكان لأنَّه الانتماء الحقيقي، هو ظاهرة الوجود الإنساني. وإذا فقدَ الإنسان تفاصيل مكانه من الذاكرة فقدَ انتماءه وبالتالي فقدَ هويته، وهذا ما يراهن عليه الاحتلال /تغيير معالم المكان بكل الوسائل كي يختفي من ذاكرة الإنسان العائد/.

والسؤال الذي يطرح نفسه ماذا عن تفاصيل المكان لعائد مثل خالد لم يلد أصلاً في المكان حتّى تتشكل لديه ذاكرة فيه أو عنه؟

إلى ماذا يعود خالد... ماذا لديه في ذاكرته كي يعود باحثاً عنه.

هل يعرف مثلما يعرف أبواه عن تفاصيل البيت عن الدرج عن خربشات أقلام الرصاص؟ ماذا يعرف عن أعواد ريش الطاووس التي بقيت شامخة؟ هل رآها؟

أمَّا خلدون فقد ولد هناك "ولكنهم هم الذين صنعوه، لقد علموه عشرين سنة كيف يكون يوماً بعد يوم ساعة بعد ساعة مع الأكل والشراب والفراش... انتهى الأمر لقد سرقوه"(42).

إذاً المقارنة واضحة. والأمر يتعلّق بقضية كبرى هي محاولة سرقة الإنسان، لأنَّ الإنسان ليس هو وليد المكان فقط بل الإنسان وليد قضية مرتبطة بالمكان.

لقد سرقوا ولده خلدون وأحسنوا تربيته بما يتوافق مع تطلعاتهم وزرعوا فيه مستقبلاً خاصاً بهم.

وأما خالد فالغربة والضياع وفقدان الهوية المرتبطة بالمكان والتاريخ ورائحة الإنسان في مكانه كل ذلك هو ما يحمله في ذاكرته.

يحمل ذاكرة والديه وذاكرة الشهداء وذاكرة المدن المهجرة. لذلك عليه أن يعود بحثاً عن الدرج الذي يصعد به إلى البيت والشرفات المطلة على الفناء الخارجي نحن هنا أمام مسألة هامة تنطوي على إمكانية البحث. إذاً يمكننا البحث عن جماليات المكان وعن رائحة المكان وعن الزمان كيف يشكل المكان.

1 . هناك وصف لحركية المكان قبل عشرين عاماً ويقارنها مع نفس آلية الحركة بعد عشرين عاماً.

2 . وهنا كناية عن أن العائد سعيد لا يقبل التخلّي عن تفاصيل الحركة في مكانه كدلالة عن وجوده الحي فيه وإن غادره "ومثلما كان يفعل قبل عشرين سنة تماماً، خفّف سرعة سيارته إلى الحد الأدنى قبل أن يصل إلى ذلك المنعطف، الذي يعرف تماماً أن سفحاً صعباً يكمن وراءه... وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائماً، وتسلّق السفح محتفظاً بالموقع الصحيح في الطريق الذي أخذ يضيق. وكانت أشجار السرو الثلاث التي تنحني قليلاً فوق الشارع قد مدّت أغصاناً جديدة، ورغب أن يتوقف لحظة كي يقرأ على جذوعها أسماء محفورة منذ زمن، ويكاد يتذكرها واحداً واحداً"(43) إذاً العودة تعني عودة المكان بنفس آلية الحركة المعبّرة عن وجوده كإنسان في مكان مرتبط فيه نفسياً وعاطفياً وجسدياً.

3 . وهناك الصورة الحية لذاكرة المكان بساكنيه كما كان. فهو يطل عليه بعد زمن ويجده كما هو "وفجأة أطل المنزل، المنزل ذاته، ذلك الذي عاش فيه، ثمّ عيشه في ذاكرته طويلاً، وها هو الآن يطل بمقدّمة شرفاته المطلية باللون الأصفر. ولوهلة خيّل إليه أن صفية، شابة وذات شعر مجدّل طويل، ستطل عليه من هناك، كان حبلاً جديداً للغسيل قد دق على وتدين خارج الشرفة، وتدلّت منه قطع بيضاء لغسيل جديد. وفجأة أخذت صفية تبكي بصوت مسموع، أمّا هو فقد انحرف إلى اليمين، وترك عجلات سيارته تصعد الرصيف الوطيء. ثمّ أوقف السيارة في المكان الذي لها، كما كان يفعل . تماماً . منذ عشرين سنة"(44) هنا إصرار واضح على أن ذاكرة المهجر مازالت تحتفظ بالصورة الحية ذاتها للمكان.

4 . عندما يصاب الإنسان بالعمى فإنه يضيع في أمكنة لا يعرفها، أمّا مكانه الذي يعرفه فهو يدركه ببصيرته ويحفظ تفاصيله الصغيرة. وبذلك هو يعرف اتجاه الباب، ومكان الجرس وعدد الدرجات وإن فقدَ أحدها اختل توازنه.

5 . وهذا ما يحاول غسان كنفاني الإشارة إليه هنا بأن الأشياء الصغيرة في المكان بقدر ما نعرفها تعرفنا هي ولا تنكرنا إذا تخلينا عنها وأنكرناها، وفقدانها يعني فقدان التوازن والمعرفة برائحة المكان وهويته. وهو يؤكد على خصوصية هذا البيت في ذاكرة سعيد وزوجته صفية "أمسك بذراعها، وإذ يقطع بها الشارع: الرصيف، البوابة الحديدية الخضراء، الدرج. وبدأا يصعدان، دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستضعه تفقده اتزانه: الجرس، ولاقطة الباب النحاسية، وخربشات أقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلّم المقوس الناعم الذي تنزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب، والطابق الأول حيث كان محجوب السعدي يعيش، وحيث كان الباب يظل موارباً دائماً، والأطفال يلعبون أمام الدار دائماً، ويملأون الدرج صراخاً، إلى الباب الخشبي المغلق، المدهون حديثاً، والمغلق بإحكام"(45).

إن المسألة التي يطرحها غسان كنفاني هنا في غاية الأهمية، إن علاقة الإنسان بالمكان ليست مجرد ملكية الأشياء التي يحتويها المكان بل الأمر يتعدى ذلك إلى قضايا أكثر جوهرية، فالمكان مرتبط بجمالياته الخاصة عند كل فرد إذ يرى الكثيرون أن أجمل البيوت هي القصور والبعض يرى الخيام فلماذا هذا التفاوت بالنظر إلى جماليات المكان.

الأمر بكل بساطة هو خصوصية المكان بذكرياته وربما بالأحلام على جدرانه لأنَّ الرؤية هي داخل وجدان الفرد"... واستطاع أن يرى أشياء كثيرة اعتبرها ذات يوم وما يزال، أشياءه الحميمة الخاصة التي تصورها دائماً ملكية غامضة مقدّسة لم يستطع أي كان أن يتعرّف عليها أو أن يلمسها أو أن يراها حقاً. ثمّة صورة للقدس يتذكرها جيداً ما تزال معلّقة حيث كانت، حين كان يعيش هنا. وعلى الجدار المقابل سجادة شامية صغيرة كانت دائماً هناك أيضاً. وأخذ يخطو ناظراً حواليه، مكتشفاً الأمور شيئاً فشيئاً، ودفعة واحدة، كمن يصحو من إغماء طويل. وحين صارا في غرفة الجلوس استطاع أن يرى مقعدين من أصل خمسة مقاعد هما من الطقم الذي كان له. أمّا المقاعد الثلاثة الجديدة فقد كانت جديدة، وبدت هناك فظّة غير متّسقة مع الأثاث. وفي الوسط كانت الطاولة المرصعة بالصدف هي نفسها. وإن كان لونها قد صار باهتاً، وفوقها استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب، وفيها تكومت أعواد من ريش الطاووس، كان يعرف أنها سبعة أعواد. وحاول أن يعدّها وهو جالس مكانه إلا أنه لم يستطع، فقام واقترب من المزهرية وأخذ يعدها واحدة واحدة، كانت خمسة فقط"(46).

يتطرق غسان إلى قضية فارس اللبدة.

والسؤال الذي يطرح نفسه ماذا أراد غسان كنفاني من سياق القصة في تسلسل الرواية؟!

ينطوي ذكر قصة فارس اللبدة على لسان سعيد لزوجته على دلالات عدّة سنأتي على ذكرها لاحقاً والحكاية تقول أن فارس اللبدة عاد إلى بيته وظنّ أنَّ يهودياً استولى على بيته، إلا أنه وجد عربياً فيه. وذلك العربي كان قد وجد نفسه محاطاً بالمكان القفر من البشر الذي رحلوا، ولكن صورة بدر الشهيد وهو شقيق فارس اللبدة كانت قد أجبرته على الوفاء لبيت دون سواه بعد أن دمّر بيته "يبدو لي أن يكون الإنسان مع رفيق له حمل السلاح ومات في سبيل الوطن شيئاً ثميناً لا يمكن الاستغناء عنه. ربّما كان نوعاً من الوفاء لأولئك الذين قاتلوا. كنت أشعر أنني لو تركته لكنت ارتكبت خيانة لا أغتفرها لنفسي. لقد ساعدني ذلك ليس على الرفض فقط، ولكن البقاء... هكذا ظلت الصورة هنا. ظلت جزءاً من حياتنا أنا وزوجتي لمياء وابني بدر وابني سعد وهو، أخوك بدر، عائلة واحدة عشنا عشرين سنة معاً. كان ذلك شيئاً مهماً بالنسبة لنا..."(47).

وأراد فارس اللبدة أن يستعيد البيت فوجده بيد من هو أحق منه به. بيد عربي رفض الرحيل ولو على جثته. فقرر استعادة الصورة من باب الوفاء لأخيه... ومع ذلك وجد أنه لا يحق له الاحتفاظ بتلك الصورة لأنَّ مكانها الحقيقي حيث يرقد صاحبها "وصار على الطريق المتّجه نحو رام الله وعندها فقط انتابه شعور مفاجئ بأنه لا يملك الحق بتلك الصورة"(48).

وأما الرجل الذي كان قد احتفظ بالصورة والبيت طوال تلك الفترة فقد أصابه الندم لأنَّه تخلّى عنها فقال له حين أعاد الصورة "شعرت بفراغ مروّع حين نظرت إلى ذلك المستطيل الذي خلفته على الحائط. وقد بكت زوجتي، وأصيب طفلاي بذهول أدهشني. لقد ندمت لأنني سمحت لك باسترداد الصورة، ففي نهاية المطاف هذا الرجل لنا نحن. عشنا معه وعاش معنا وصار جزءاً منا. وفي الليل قلت لزوجتي أنه كان يتعيّن عليكم، إن أردتم استرداده، أن تستردوا البيت ويافا، ونحن... الصورة لا تحل مشكلتكم، ولكنها بالنسبة لنا جسركم إلينا وجسرنا إليكم"(49).

إن تقاطع حكاية فارس اللبدة مع حكاية سعيد فيها الكثير من الدلالات والتي تؤكد على أن:

1 . المكان لا يكون بأشيائه في الذاكرة وليس بقدسية الذكريات فيه بل بناسه المصلوبين أحياء أو أمواتاً في انتظار أحبتهم.

2 . المكان لمن يدافع عنه ويبقى فيه وإن اضطر لأن يبقى فيه حياً كالرجل الذي بقي في بيت فارس اللبدة أو ميتاً كبدر المصلوب على الجدار الواقف في العراء في انتظار الأحبة كي يغمضوا عينيه المرهقتين انتظاراً.

3 . المكان ضرورة الوجود الإنساني وشرعية هذا الوجود. وهذا حق يدافع عنه بقوّة السلاح وأن يسترد بقوة السلاح "فارس اللبدة، لو تعرفين... وهمس بصوت لا يكاد يسمع: إنه يحمل السلاح الآن"(50).

إن استرجاع الإنسان مسألة قضية لا تقتصر على الإنسان فقط بل على المكان لأن سعيداً لا يستطيع استرجاع ابنه خلدون لأنَّ الإنسان هو في نهاية الأمر قضية مرتبطة بالمكان، والمكان الذي رحل عنه سعيد مكاناً . أصبح الآن لدوف اليهودي "ولهذا يقف سعيد طويلاً أمام السؤال المصيري" ما هو الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة، ريش الطاووس؟ صورة القدس على الجدار؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ الشرفة؟ ما هو الوطن؟ خلدون؟ أوهامنا عنه؟ الأبوة؟ البنوة؟ ما هو الوطن بالنسبة لبدر اللبدة ما هو الوطن؟ أهو صورة أخيه معلّقة على الجدار؟ أنني أسأل فقط. "إذاً ماذا كان يترتب عليهم أن يفعلوا" كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا" لذلك عليكم أن تدفعوا الثمن كان عليكم ألا تبكوا ألا تضيعوا عشرين سنة في البكاء عليكم استرداد بلادكم بقوة السلاح".

إذاً الأمكنة في رجال في الشمس رمزية، وفي رواية ما تبقى لكم تأويلية وليست تصريحية، أمَّا في رواية عائد إلى حيفا فالأمكنة صريحة واضحة. والتدرج من التأويل إلى الرمز والتصريح هو كناية عن مرحلة الوعي الذي حاولوا استلابه من الإنسان بتغريبه عن جذوره في المكان، ومحاولة تغيير معالمه.

في النهاية لا يمكننا اعتبار أي من الأمكنة في رواية المقاومة هي أمكنة ثانوية وأخرى رئيسة. والسبب هو أن رواية المقاومة عمل إبداعي يعتمد بالدرجة الأولى على ظاهرة المكان بكل تفاصيلها، وما تعنيه من اغتراب أو مستقبل أو ضياع.

فلسطين في كل الروايات هي مكان متوهّج كالجمرة لا مباشرة ولا تقريرية في طرحه.

وإنما يبقى كجمرة متوهّجة في ثنايا العمل الروائي وفي كل شكل من أشكال طرح المكان.

مكان لا تمحوه الآلام المريرة والواقع المذل الذي عايشه أبطال الروايات أدباء الإنسان الفلسطيني واقعاً.

هو مكان في الماضي لم يصبح للذكرى أبداً بل تحوّل بفعل المعاناة وعقلنة المقاومة ورد الفعل الطبيعي عند الإنسان إلى مكان للمستقبل يجب البحث عن طريق العودة إليه.

* * *

الهوامش:

1 . *(خياطة، محمد وليد) وعود آلهة بني إسرائيل الكاذبة، المعرفة، العدد 347 – أيلول . 1982 . ص154– .164.*

2 . *(داود، أحمد يوسف) الظاهرة اليهودية في التاريخ . المعرفة، العدد 245 . تموز 1982 . ص39– ..67.*

3 . (كنفاني، غسان) (1963) رجال في الشمس، رواية، بيروت، لبنان، ص.93

4 . المصدر نفسه، ص.11

5 . لابدَّ من الإشارة هنا إلى أنني استعنت في بعض مفاصل هذه الدراسة بكتاب جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي . صادر عن المؤسسة للدراسة والنشر، الطبعة الأولى 1994.

وهناك دراسة عن جماليات المكان في الأدب . ملحق الأسبوع الأدبي رقم 126 . العدد 846، قدّم عدداً من الأبحاث المتعلقة بالمكان في الرواية العربية منها بحث جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر د. عبد الله أبو هيف. وبحث د. قاسم المقداد، جماليات المكان في الدراسات الغربية الحديثة.

مع التأكيد هنا على خصوصية البحث هنا والذي اعتمد تأويل المكان تبعاً لحالة الأبطال ثمّ مناقشة دلالة المكان للشخصية الروائية ورصد حركة المكان تبعاً للزمان، وتبعاً للحالة الروائية للشخصيات الروائية.

6 . المصدر نفسه، ص.15

7 . ص.18

8 . ص.18

9 . ص.18

10 . ص.18

11 . المصدر نفسه، ص.20

12 . المصدر نفسه، ص.21

13 . المصدر نفسه، ص.45

14 . المصدر نفسه، ص.61

15 . المصدر نفسه، ص.64

16 . كنفاني. غسان. (1996)، ما تبقى لكم، رواية، بيروت، لبنان، ص.11

17 . المصدر نفسه، ص.13

18 . المصدر نفسه، ص.13

19 . المصدر نفسه، ص.13

20 . المصدر نفسه، ص.13

21 . المصدر نفسه، ص17- .18

22 . المصدر نفسه، ص17- .18

23 . المصدر نفسه، ص17- .18

24 . المصدر نفسه، ص.18

25 . المصدر نفسه، ص.18

26 . المصدر نفسه، ص.14

27 . المصدر نفسه، ص15.........23

28 . المصدر نفسه، ص.23

29 . المصدر نفسه، ص.16

30 . المصدر نفسه، ص.16

31 . المصدر نفسه، ص.24
32 . المصدر نفسه، ص24، ص.56
33 . المصدر نفسه، ص24، ص.56
34 . المصدر نفسه، ص.54
35 . المصدر نفسه، ص.54
36 . المصدر نفسه، ص.52
37 . المصدر نفسه، ص.52
38 . (كنفاني. غسان) عائد إلى حيفا، رواية، بيروت، لبنان، ص.7
39 . المصدر نفسه، ص.8
40 . المصدر نفسه، ص.9
41 . المصدر نفسه، ص.10
42 . المصدر نفسه، ص.42
43 . المصدر نفسه، ص.25
44 . المصدر نفسه، ص.26
45 . المصدر نفسه، ص.27
46 . المصدر نفسه، ص28- .29
47 . المصدر نفسه، ص.56
48 . المصدر نفسه، ص.57
49 . المصدر نفسه، ص.57
50 . المصدر نفسه، ص.57
51 . المصدر نفسه، ص68- 69- .70

* * *



رسائل ثقافية



رسالة القاهرة:

باولو كويللو يعب من النيل ويستظل بالأهرامات..

حازم عبده- القاهرة

كان تصميم الروائي البرازيلي باولو كويللو على زيارة أهرامات الجيزة بمصر مرتين في زيارة واحدة لمصر خلال شهر أيار مايو الفائت أمراً لافتاً من هذا الأديب صاحب الضمير النابض الذي عب من مياه النيل العظيم ووقع في غرام مصر التي زارها للمرة الأولى في العام 1987 ولم يكن له سوى عمل واحد في ذلك الحين ليعود بعدها ليكتب رائعته السيميائي أو الخيميائي ساحر الصحراء التي جسدت عشقه للأهرامات وللمجتمعات الشرقية وهو معروف بمواقفه المناصرة للعرب ولعل من أبرز هذه المواقف قبل الحرب على العراق ذاع حيث بعث برسالة كتبها إلى الرئيس الأمريكي قال فيها:

شكراً لأنك أظهرت للعالم هذه الهوة العملاقة الموجودة بين قرارات الحكومات ورغبات الشعوب... ولأنك نجحت في الذي لم تنجح فيه إلا قلة في العالم: تجتمع ملايين الأشخاص في القارات بأسرها. ليناضلوا من أجل فكرة واحدة، على الرغم من أنها فكرة مناقضة لفكرتك.. شكراً أنك جعلتنا نشعر مجدداً بأن كلماتنا . وإن كانت غير مسموعة . قد لفظت على الأقل فذلك سيعطينا قوة أكبر في المستقبل..ورغم التهاب حرارة الأحداث السياسية في الشارع المصري مع الاستفتاء على تعديل الدستور وخروج التظاهرات إلا أن الشارع الثقافي احتفى جيداً بكويللو واستضافته معظم المنابر والمنتديات الثقافية والفكرية سواء بجامعة القاهرة العتيدة . حيث إن الزيارة بدعوة من أستاذة العلوم السياسية بجامعة القاهرة هبة رؤوف عزت من "مجموعة الجنوب للثقافة والتنمية" وهي مؤسسة تهتم ببحث الخبرة الثقافية والحضارية المشتركة بين دول الجنوب . أو في اتحاد الكتاب أو في دور النشر أو في المؤسسات الصحفية وقد استمرت زيارة كويللو نحو أسبوع وهي الزيارة الثانية من نوعها متعلماً من الناس بحسب قوله هؤلاء الناس الذين اختزنوا الحكمة والمعرفة والخيال هم مدد كويللو الذي أمتعهم برواياته وبندواته وبحواراته معهم والتي اتسمت بالحكمة العميقة والنضج الأخاذ فالرجل ينتمي لمعاناتنا نفسها ويقاوم الكابوس الأمريكي المهيمن أو الذي يريد أن يهيمن وهو يقول لا أكتب للمقهورين وإنما أكتب لمن يحاولون ألا يكونوا مقهورين.. أكتب لأولئك الذين يقدسون حريتهم لافتاً إلى أن الزعيم الأفريقي نيلسون

مانديلا ظل في السجن 27 عاماً ولكنه لم يعتبر نفسه مقهوراً وكان يعتقد أنه يحارب من أجل قضية وقيمة مهمة ذات معنى وفي النهاية هو الذي انتصر.

وشن كويللو خلال أحاديثه المصرية هجوماً حاداً على محاولات الهيمنة الأمريكية وطالب شعوب العالم الثالث بعدم الاستسلام لهيمنة الإدارة الأمريكية وقال إن عدوك لديه القوة التي تمنحها له أنت فإذا لم تمنحه هذه القوة لن يتمكن من الهيمنة عليك في الوقت نفسه رفض كويللو التعميم عند الحديث عن الولايات المتحدة الأمريكية وقال إنني أفضل التخصيص هنا بالرئيس بوش الذي يحفر قبره بنفسه بهذه السياسة رغم وجود الكثيرين من الأمريكيين الذين يرفضون هذه السياسة.

وحول تأثير المزيج الثقافي بالبرازيل الذي يضم ثقافة سكان البلاد الأصليين (الهنود الحمر) والأفارقة والأوروبيين والآسيويين في بحثه عن هويته قال إن هذا المزيج لم يدفعني للبحث عن الهوية لأن هذا المزيج هو هويتي وأنا فخور به.

وأرجع كويللو الفضل في انتشار كتاباته مثل (الخيميائي وزهير التي يجري ترجمتها حالياً في لبنان وفيرونكا تقرر أن تموت) إلى القارئ الذي استقبل هذه الأعمال وجعلها تترجم إلى أكثر من 60 دولة وتقرأ في نحو 15 دولة.

وتحدث كويللو عن تأثره بالشرق العربي والإسلامي وما حفره بداخله وفي أعماله الإبداعية مشيراً إلى زيارته الأولى إلى مصر في العام 1987 ولم يكن له سوى عمل واحد هو "الحاج" والتي كتب بعدها روايته الخيميائي والتي ترجمها الروائي المصري بهاء طاهر إلى العربية والتي تحكي رحلة الحالم بالكنز المخبوء تحت الأهرامات.

الغريب أن باولو كويللو عندما زار مصر لأول مرة لم يشعر به أحد ولم يشعر بخسارة بل فاز بمشروع روايته التي ستحظى بشهرة عالمية مدوية وهي "السيميائي" وليصبح كويللو ثاني أكبر الأدباء مبيعاً في العالم تترجم إلى 60 لغة وتقرأ في 150 دولة وبيع منها أكثر من 60 مليون نسخة.

وأصدر كويللو وهو في الأربعين أول كتبه بعنوان "الحاج" عام 1987 ومن أعماله الأخرى "مكتوب" و"الجبل الخامس" و"الظاهر" و"بريدا" و"السيميائي" التي ترجمها إلى العربية الروائي المصري البارز بهاء طاهر وصدرت في سلسلة روايات الهلال بالقاهرة في تموز . يوليو 1996 بعنوان "ساحر الصحراء". وتدور روايته "السيميائي" في أجواء أسطورية حول راعي غنم إسباني شاب يحلم بكنز في منطقة أهرام مصر فيقرر البحث عن حلمه أو "أسطورته الذاتية" ويترك أغنامه عابراً إلى أفريقيا عبر جبل طارق مروراً بالمغرب وفي واحة الفيوم يحب الفتاة فاطمة ولكنه يواصل الرحيل إلى الأهرام لتكون روعة الاكتشاف هي كنزه الحقيقي. ويقول كويللو إن الكاتب يستطيع أن يحافظ على كنز بألا يعجز أمام الهزيمة أو النجاح. وأنه هو قرر أن يتفرغ للكتابة التي يعيش من عائدها ما دام هذا حلمي فيجب أن أحققه. والقارئ في نهاية المطاف بعيداً عن الملايين التي يتم ضخها في صناعة النشر هو الذي يدعم الكاتب. ويقول كويللو إن كتاب "النبي" لجبران خليل جبران" كان مهماً جداً في حياتي ولذلك قررت أن أبحث عن جذور "النبي" وعدت إلى مراسلات جبران مع ماري هسكل وكانت بينهما علاقة حب أفلاطونية عندما كتب هذا الكتاب.

كويللو الذي حظي بكل هذه الشهرة العالمية كويللو من مواليد 24 آب أغسطس عام 1947 في مدينة ريو دي جانيرو البرازيلية، في أسرة متوسطة والجميل أنه مازال يحافظ على أسلوب حياته البسيط حتى بعدما

حصد الملايين من الدولارات، وقام مع زوجته الفنانة التشكيلية كريستينا أويتيسيكا بإنشاء مؤسسة خيرية لرعاية الأطفال في مدينة ريو وبدأ كويللو الكتابة والإخراج المسرحي بدأ ككاتب مسرحي مغمور ومؤلف أغان شعبية لأشهر نجوم الغناء في البرازيل ومدير مسرح، قبل أن يصبح كاتباً معروفاً. وربما كان كويللو من طراز كتاب يتمتعون بخصوصية فريدة، فذلك الشاب ابن السابعة عشر قضى ثلاث سنوات في مصحة نفسية، كما تعرض للاعتقال لثلاث مرات في بلاده وفي منتصف عقد الثمانينات سلك باولو طريق "مار يعقوب" المزار الأسباني القديم، ليضع تجربته تلك في كتابه "حاج كوميوستيلا" الذي نشره سنة 1987 قبل اتجاهه للرواية وهو غالباً عكس ما يحدث، والطريف إنه شارك أيضاً في مجال موسيقى البوب وكتب العديد من الأغاني الشعبية لكبار نجوم الغناء في بلاده عمل أيضاً كصحفي وسيناريست في التليفزيون، وبعد كل هذا النجاح الأدبي، عندما سئل عن السر عرفوا الإجابة وهي أن المسألة ليست متعلقة بطريقة كتابة استثنائية بل أكثر من ذلك وهي الموهبة الحقيقية، موهبة تجعل أسلوبه واضحاً بعيداً عن الاعتبارات الدينية، وقد أثرى الكتابة الروحية لدى كويللو رحلاته وتأملاته الكثيرة، فقد درس السحر، وقرأ كتباً مستوحاة من عوالم مختلفة، وعاش تجربة حقيقية وسط رجال دين وسحرة وجماعات روحانية وفلسفية وتنقل بين كنائس وجوامع ومعابد.. حتى إنه في شبابه انضم للهيبز، وتعتبر الغالبية من معجبيه ونقاده وقرائه أنه يدع لنفسه المساحة لكي يشاركهم أسئلتهم الداخلية التي يطرحونها على أنفسهم وعلى الكون، فهم يؤمنون بوجود وعي روحي داخل كل منا، ويرى كويللو أننا جميعاً نمتلك لغة العلامات وهي اللغة التي نستطيع بها فهم الكيفية التي يسير بها الكون والتي ترسم المقادير من خلالها، ولغة العلامات هي اللغة التي نقرأ بها إشارات التفاؤل والتشاؤم ولو قرأناها وآمنا بها كمساعد لنا في عبور أيامنا فإن ذلك سوف ينفعنا للتعمق أكثر وأكثر في الاتصال بروح العالم. وانتخب مؤخراً كعضو في الأكاديمية البرازيلية للآداب، ويعمل كمستشار خاص في اليونسكو ضمن برنامج "تقاربات الفكر وحوار الحضارات".

وبالإضافة إلى اهتمامه الأدبي بمنطقتنا، فهو يشارك أيضاً بآرائه السياسية في الأحداث الجارية خاصة المتعلقة بالولايات المتحدة الأمريكية، وتحدث في أكثر من مناسبة عن مواقفه السياسية والإنسانية المتوازنة.

يقول كويللو: بعض الكتب تدفعنا إلى الحلم، وبعضها الآخر يعيدنا إلى الواقع، ولكن لا مجال للتهرب مما هو الأهم بالنسبة للكاتب "الأمانة في ما يكتبه".

من مؤلفات كويللو

من مؤلفات باولو كويللو الروائية "فيرونيكا تقرر أن تموت" وفيرونكا: فتاة شابة في الرابعة والعشرين من العمر، تملك كل ما يمكن أن تتمناه الصبا والجمال، العشاق الوسيمين، الوظيفة المريحة، العائلة المحبة. غير أن ثمة فراغاً عميقاً بداخلها، يتعذر ملؤه. لذلك قررت أن تموت انتحاراً في الحادي عشر من نوفمبر من العام 1997، فتناولت حبوباً منومة، متوقعة ألا تستفيق أبداً بعدها. تصعق فيرونيكا، عندما تفتح عينيها في مستشفى للأمراض العقلية، حيث بلغوها أنها نجت من الجرعة القاتلة، لكن قلبها أصيب بضرر مميت، ولن تعيش سوى أيام معدودة بعد هذه الحادثة توغل الرواية عميقاً في وصف الحياة التي عاشتها فيرونيكا، وهي تعتقد أنها ستكون آخر أيام لها في الحياة، خلال هذه الفترة، تكتشف فيرونيكا ذاتها، وتعيش مشاعر لم تكن تسمح لنفسها يوماً أن تمتلكها: الضغينة، الخوف، الفضول، الحب، الرغبة. وتكتشف، أيضاً، أن لكل لحظة من لحظاتها، أكثر إقبالاً على الحياة من أي وقت مضى.

ومن مؤلفاته "على ضفة نهر بييدرا جلست وبكيت" وبطلة الرواية بيلار كانت تعتقد أنها سعيدة، هي محصنة بقوة ضد الحياة، وهي محصنة بأقوى من ذلك ضد الحب، ولكن المصادفة تلتقي بصديق طفولتها، وهو اليوم يمتلك موهبة شفاء الآخرين والتحدث كذلك مع نفوسهم، إلا أن بيلار عادت فدخلت حياته من جديد فخاف عندما صارحها بحبه. أليس ثمة خطر في أن يفتحا نافذة قلبيهما؟

ومن مؤلفات كويللو أيضاً "الشيطان والآنسة بريم" وفيها يسرد باولو كويللو الوقائع المتخيلة لصراع معتاد جداً، لكنه في الوقت نفسه فلسفي وأخلاقي وميتافيزيقي جداً. وبما أنه كذلك فلن تكون الإجابة عنه يسيرة. وفي معرض السعي وراء الإجابات الممكنة، وهي لا تحصى، يلجأ كويللو إلى ما يجيد صنعه بحذق ودراية، وهو سرد حكاية. يحل غريب بين أهل "بسكوس" القرية المقيمة على استقامة أهلها وطيبتهم، وعلى ميراث الخرافة الهجينة القديمة، وبصحبة الغريب شيطان وسبائك ذهب، ورغبة في امتحان طبيعة البشر: هل ينزع الإنسان إلى الخير أم ينزع، فطرياً، إلى الشر؟ وهل يمكن أن يكون الخير والشر، في طبعه، خالصين؟

و"الجيل الخامس" وفيها يروي باولو كويللو، قصة النبي إيليا ولقائه الأرملة في صرفت، المدينة الفينيقية الصغيرة، ثم انكفائه إلى الجبل، بعد أن دحر أعداءه جميعاً. يطيع ايليا أوامر ملاكه الحارس ويحاوره على الدوام، يحاول التفتيش عن معنى إنساني جديد للقرار والاختيار. في مدينة صرفت اللبنانية التي دمرها الآشوريون، يفقد ايليا كل شيء: شجاعته والمرأة التي أحبها (الأرملة التي ساعدته حين كان جائعاً وعطشان)، وكذلك إيمانه إثر الأزمة الروحية التي عصفت به. وهنا يضيف كويللو جديداً إلى صورة النبي ايليا، التي تمثله قوياً لا يقهر، وحاملاً سيفه للبطش بالأعداء. ففي هذه الرواية يخوض ايليا صراعاً ضد خوفه بالذات صراعاً بين الإلهي والإنساني بين إرادة الرب التي يعجز النبي عن فهم تجلياتها رغم امتثاله لها، وبين خياراته، هو: الذات، كإنسان، لكن الطريف في الأمر أن هذا النص، الذي استند فيه كويللو إلى التوراة، قد اتخذ من مدينة في لبنان مسرحاً لأحداثه، وكأن الكاتب يريد أن يقول أن التاريخ يعيد نفسه في هذا البلد، من أول الأزمنة وحتى أيامنا هذه حيث أدى ضريبة حبه للتسامح والسلام والانفتاح.

***

"صفحات منسية في حياة الفيكونت فيليب دي طرّازي"
مؤسس دار الكتب الوطنية ببيروت، وأول المؤرخين للصحافة العربية

د. سهيل الملاذي- سورية

إنّ الحديث عن النهضة العربية الحديثة، لا بدّ أن يقودنا للكلام على علم من الأعلام، الذين كان لهم دور مهم، في تطور الوعي الفكري والقومي، لدى أبناء الأمة العربية، وفي نشر الثقافة والعلم، وفي ترسيخ جذور الحضارة العربية في إغنائها.

كان الفيكونت فيليب دي طرّازي أديباً وكاتباً وشاعراً ومؤرخاً، وعضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق. إلى جانب كثير من الصفات والمواهب والميزات الكثيرة الأخرى.

ولعل ما يلفت النظر، هو دوره الريادي، في العمل المكتبي وتطويره، وفي التأريخ للصحافة العربية والمكتبات، وخدماته الجليلة التي قدّمها –عن طيب خاطر –لتأسيس حياة مكتبية عربية غنيّة متطوّرة.

ويكفينا بداية، أن نشير إلى ما نشرته مجلة "رسالة السلام" البيروتية، في عددها الصادر في 11 /5/ 1929، بعنوان: "أشهر الأعصر الأدبية عند الأمم":

فالمجلة، بعد أن تسمي عصور الازدهار الأدبي لدى شعوب العالم بأسماء عظمائها، تصل إلى أن الفيكونت فيليب دي طّرازي، هو الرجل الذي يجدر أن نلقب عصرنا باسمه، فندعوه "عصر الطرّازي". وهي إذ تفعل ذلك، لا تنظر إلى أصله الطيب، ولا إلى أخلاقه الكريمة، ولا إلى علومه الغزيرة، ولا إلى كثرة الأوسمة التي وهبه إياها الملوك والأحبار والجمعيات العلمية الشرقية والغربية، بل إلى تأثيره الفذ في محيطه، وفضله الكبير على الكتّاب والشبيبة والنشء الجديد، ونفعه الذي لا يجاريه فيه أحد.

في عام /1913/، زار المستشرق الألماني مرتين هرتمن (1851 –1919) سوريا ولبنان، وألف كتاباً عن رحلته، تحدث فيه بإعجاب عن فيليب طّرازي، قائلاً:

"صادفت في إدارة (لسان الحال) ببيروت، رجلاً أعدُّه فريداً بين أعيان بيروت، وهو الفيكنت فيليب دي طرازي. زرته في منزلته، فخلّفت فيّ زيارته إياه تأثيرات شديدة. قد كنت أفتكر أن الفيكنت من المدّعين بالنهضة، فإذا هو سوري متناه باللطف، أنيس المعشر، ونابغة، واسع المعرفة بكل شخص وبكل حال بحثنا

عنه. وشاهدت في خزانته ذخائر علمية، جمعها بسعيه، دلّت على قوة إرادة السوري، متى قصد أمراً، وعلى سعة معارف الفيكنت، ومقامه العلمي. وإذا وصلت تلك النفائس إلى أوروبا، فيكون لها شأن مهم، ومنها نستدل على النهضة العظيمة، التي أحرزتها الأقطار العربية، منذ سنة /1850/ حتى الآن".

أسرته –مولده –نشأته:

يعود أصل آل طرّازي إلى مدينة حلب، حيث نشأ رأس سلالتهم بطرس (1687 –1776). ومن هناك توزع أولاده وأحفاده في أصقاع الأرض، يجرون على خطته في التجارة والأسفار، وانتشروا في لبنان وسورية ومصر وآسيا الصغرى وفرنسا وأمريكا.

وأحرز بعضهم شهرة في عالم الأدب، إلى جانب التجارة والصناعة، اللتين برعوا فيهما. ومن هؤلاء جدُّ المترجم أنطون (1789 –1855) الذي برع في الأبحاث والعلوم الشرقية. ومنهم والده نصر الله (1812 1895) الذي كان ذا مكانة وفضل، حتى إنّه حصل على لقب كونت روماني، من البابا لاون الثالث عشر.

في بيروت ولد الفيكونت فيليب ابن الكونت نصر الله بن أنطون بن المقدسي نصر الله بن الياس بن بطرس بن يعقوب بن بطرس دي طّرازي، في 28 /5/ 1865.

دخل المدرسة البطريركية عام /1872/، ودرس فيها اللغتين العربية والفرنسية لمدة سنتين، انتقل بعدها إلى كلية الآباء اليسوعيين عام /1875/، وأتقن فيها اللغات اللاتينية واليونانية القديمة والإيطالية، ونال منها الشهادة العلمية عام /1884/.

تزوج من أوجيني سلّوم بتسول في 19 /2/ 1900، ورزق منها بوحيدته الكونتيس جان دي كيرلان، التي أنجبت ولدين، هما الأديبان نديم وأمين.

مارس الأعمال التجارية مع والده وإخوته، ثم استقل بمصالحه التجارية بعد أن فقد والده وأخويه الأكبرين، إلا أنّه لم ينشغل بها عن المهمات الأدبية، والأعمال الإنسانية الجليلة، التي ما فتئ يقوم بها، حتى بعد أن فقد بصره، وأقعده الشلل، في أعوامه الأخيرة. إلا أنّه ظل صحيح الإدراك، حتى وفاته في مصيفه بعاليه، في 7 /8/ 1956 –وقد تجاوز التسعين –ودفن في مقبرة السريان الكاثوليك في بيروت.

ملامح من شخصيته:

كان فيليب طّرازي متواضعاً، متفانياً في خدمة الناس، مهما كانت أديانهم ومذاهبهم، يتجنب الإساءة للآخرين والإضرار بهم. يكره المرائين والمتكبرين.

قليل الكلام، يحب العزلة أثناء الكتابة، كثير التدقيق والمتابعة والتقصي في مباحثه.

"وكان من أعرف أبناء جيله بالكتاب العربي مطبوعاً ومخطوطاً، ومن أجمعهم له، وأحفلهم به "وكان مرجعاً علمياً وتاريخياً، وشاعراً وأديباً كبيراً، وكانت له جولات في فن الخطابة، وفي التأريخ للصحافة، وجهود

كبيرة في إغناء الحياة المكتبية العربية. وقد قضى معظم حياته على اتصال وثيق بالتيارات الفكرية والأدبية، وبمشاهير الأدباء والعلماء والمفكرين، وبالشخصيات والزعماء البارزين في العالم.

إنّ ثمة ملامح أساسّية في شخصيته، وفي تكوينه الاجتماعي والثقافي والنفسي، أثّرت في رسم مراحل حياته، وشكّلت مكوّنات هذه البنية الثقافيّة، ذات التأثير المهم في العصر وثقافته. ولعلنا لا بّد سنلمح من دراسة سيرته الحافلة بالعطاء –على مدى عمره المديد –أثر هذه المكّونات، في كثرة مؤلفاته، وفي حياته الثقافيّة.

ففي المرحلة الأولى من حياته، نجده يشخص إلى مصر –وهي آنئذ قبلة لكل المفكرين والأدباء والصحفيين العرب، وملتقاهم مدفوعاً بحبّه للأسفار، وشغفه بالأدب والبحث والتاريخ. يجتمع فيها إلى خديوي مصر عباس الثاني، ويهدي إليه مخطوط كتابه "تاريخ الخديوية المصرية في عهد السلالة المحمدية العلوية"، ويمدحه بشعره، فيعجب الخديوي به، ويهديه رسمه مزيّلاً بتوقيعه.

ثم نجده يعود إلى مصر في العام التالي /1900/، مصطحباً زوجته، مفتتحاً بهذه الزيارة رحلة زار فيها أهم عواصم العالم.

ففي باريس، حضر افتتاح معرض باريس العام. وفي روما قابل البابا لاون الثالث عشر، وحصل منه على لقب (فيكونت). وفي القسطنطينية، سنحت له الفرصة عام /1913/، للالتقاء بعددٍ من أمراء السلطنة ووزرائها، ومنهم ولي العهد الأمير يوسف عز الدين، في قصر (طولمه بقجه).

والتقى فيليب طّرازي خلال رحلاته المتكررة بالعديد من الملوك والرؤساء والأمراء، وبالكثير من مشاهير العلماء والشعراء والأدباء، وكبار الشخصيات العالمية، وكانت له مراسلات معهم، ومنهم:

الأمير عبد القادر الجزائري –فؤاد الأول ملك مصر –مظفر الدين شاه إيران –ميلان ملك الصرب وزوجته الملكة ناتالي –السلطان العثماني محمد الخامس –دومرغ رئيس الجمهورية الفرنسية –فيصل الأول ملك سورية –مولاي عبد الحفيظ سلطان المغرب الأقصى –ألبرت الأول أمير موناكو –رولان بونبرت عميد الأسرة البونبرتية الإمبراطورية.

اكتسبت هذه الزيارات أهمّية خاصة، إذ كان يستغلُّها في لقاءات وأعمال، تحقق له فائدة شخصية، سواء في توجهه الأدبي، أو في مصالحه التجارية، وتعمّق صلاته وتوطّد علاقاته، وترفع من شأنه. مما جعل كثيراً من الدول الغربية والشرقية، تحتفي به، وتكرّمه، وتمنحه الأوسمة الرفيعة تقديراً له.

كل ذلك، إضافة إلى ثقافته الموسوعية، ومكانته الأدبية، حددت معالم شخصيته كأديب ومؤرخ مفكر ورجل مجتمع، ساهم في خلق حياة أدبية وفكرية ومكتبية عربية، ولفت الأنظار إلى أهمّية ما تمثله المكتبات العامة والخاصة، في خلق بيئة واعية، تجعل المجتمع العربي يحتل موقعه في الحضارات الإنسانية.

مواقف وطنية وإنسانية:

إلى جانب خدماته الجلّى للوطن، في المجالات الثقافية المتعددة، وتشجيعه المواهب الأدبية والفكرية لمواطنيه، فإنه قدّم للوطن والمواطنين خدمات مادية وإنسانية كبرى.

تذكر جريدة "المقتبس" الدمشقية، في عددها (2502)، الصادر في 11 /1/ 1918، بعنوان "المحسنون"، بقلم محمد كرد علي: أنّه –خلال الحرب العالمية الأولى –لم يدع في بيته ببيروت ستاراً، إلا وخاطه ألبسة للمحتاجين. وأنّه بذل جهده لنجدة البائسين والمعوزين، وتوزيع الخبز والطحين على معسري بلدته. وقد دفع توزيعه ميراثه –زمن الحرب –عدداً من الرؤساء والشعراء للثناء عليه، ومنهم اللغوي الشيخ عبد الله البستاني، والشاعر فتح الله خياط..

ولم ينج –خلال ذلك –من اضطهاد الأتراك وظلمهم، بل إن مواقفه هذه، قد أثارت حفيظتهم، فدسّ عليه خصومه دسيسة، أوقعت به في وطأة السجن، وخضع للتحقيق في الديوان العرفي بعاليه، ثلاثة أشهر، إلى أن ظهرت براءته.

وما إن انتهت الحرب العالمية الأولى، حتى احتل الجيش الفرنسي السواحل السورية، وعانى سكانها الضيق والشدة، وحينئذ عيّن مفتشاً عاماً لدائرة الإعاشة، وأبدى خلال وظيفته هذه، ضروباً من أعمال الإحسان، في توزيع الزاد والكساء على المحتاجين.

ومارس دوره الوطني أيضاً، حين عيّن مع بعض ضباط الجيش الفرنسي، عام /1919/، عضواً وطنياً وحيداً في "لجنة تخمين الأملاك" التي احتلها العسكريون الفرنسيون، فدافع –من موقعه –عن حقوق مواطنيه ومصالحهم.

وفي العام نفسه سعى إلى استقلال لبنان الكبير، من خلال "جمعية الاتحاد المسيحي"، التي تشكلت –آنئذ –وكان عضواً عاملاً فيها، وعضواً في اللجنة العليا لاتحاد الطوائف (1919 –1920).

وقد ساهم أيضاً –مع نخبة من أعيان بيروت –في تشكيل "لجنة إعانة منكوبي الوطن"، لنجدة سكان لواء الجنوب وجبل عامل، من النكبة التي حلّت بهم، إثر اضطرابات عام /1920/.

وله آثار مشكورة في خدمة طائفته، فوضع كتباً تاريخية عنها، وأنفق من ماله على بعض معاهدها وجمعياتها، ولا سيما أبرشية بيروت، ودارها البطريركية –التي تأسست عام /1902/ –وجمعيتها الخيرية، بحيث أنه وقف لها القسم الأكبر من مقبرة الطائفة والأرض الملاصقة لها. وسعى لإقامة أبنية لإسكان الفقراء وإيواء المهاجرين، لحوالي ستين عائلة.

ولعل هذه المواقف وغيرها، دفعت إلى اختياره عضواً في عدد من اللجان الوطنية، ومنها:

لجنة ذكرى المعلم بطرس البستاني /1919/ –عضو عن الأقليات في مجلس المستشارين (الذي تحوّل إلى المجلس النيابي) نيسان /1920/ –عضو فخري في اللجنة العليا لمعرض بيروت /1921/ –لجنة تمثال الشيخ إبراهيم اليازجي، الذي أهدته الجالية اللبنانية في البرازيل، لينصب في إحدى ساحات بيروت /1924/ –لجنة يوبيل الأب لويس شيخو /1925/ –لجنة ذكرى الأربعين لوفاة نجيب العيتاني /1358/هـ –لجنة ذكرى

الأربعين لوفاة الوزير حسين الأحدب /1360/هـ –اللجنة اللبنانية لمعرض باريس /1931/ –لجنة الأسماء لشوارع بيروت.

الجمعيات والألقاب العلمية:

–تولى رئاسة عدد من الجمعيات الأدبية والخيرية والوطنية في بيروت، منها: "جمعية مار منصور دي بول الخيرية (1898 –1906) –"جمعية المساعي الخيرية السريانية" –"أخوية العائلة المقدسة" – "جمعية قدماء التلامذة في كلية الآباء اليسوعيين" –"جمعية خريجي المدرسة البطريركية".

–انتظم في سلك "الجمعية الإصلاحية"، مع الأعيان وكبار المفكرين، الذي طالبوا الدولة العثمانية بالإصلاح، وكانت نواة المؤتمر العربي الأول، الذي عقد في باريس عام /1913/، برئاسة عبد الحميد الزهراوي.

–أمين دار الكتب الوطنية اللبنانية، ومؤسسها في بيروت، وبعد اعتزاله عام /1914/، سمي أميناً فخرياً لها –ورئيس لجنة المكتبة الوطنية ببيروت.

–أمين دار الآثار اللبنانية ببيروت –ثم الأمين الفخري لها –وسكرتير مؤتمر الآثار الدولي ببيروت /1926/.

–عضو المجمع العلمي السوري ببيروت –والمجمع العلمي العربي بدمشق.

–عضو مراسل في المجمع العلمي في موسكو.

–عضو اللجنة الأدبية الفنية في دائرة راديو الشرق ببيروت.

–عضو المؤتمر القرباني الأورشليمي سنة /1893/، وهو أول مؤتمر من نوعه، عقد في البلدان الإسلامية.

–عضو اللجنة العليا لدار كتب المسجد الأقصى في القدس.

–عضو الجمعية الألمانية لمعرفة أحوال البلدان الإسلامية في برلين.

–عضو الجمعية الجغرافية –والجمعية العلمية الأسيوية والجمعية الدولية لأمناء دور الكتب –والمجمع العلمي التاريخي –ومجمع الفنون والآداب (فرنسا).

–شارك في المؤتمر الدولي الثاني عشر للمراجع العلمية، بروكسل /1933/ –ومؤتمر روما /1935/ – ومؤتمر بروكسل /1938/.

الأوسمة:

–"نجمة الصبح" المرصع ذو الطبقة الأولى من سلطان لحج.

–"الوسام العثماني" –الوسام المجيدي" الثاني من السلطنة العثمانية.

-"المدالية الذهبية" لسكة حديد الحجاز من الدولة العثمانية.

-لقب "فيكونت" -"وسام القديس سلوستروس" من رتبة قومندور -"وسام القديس غريغوريوس الكبير" من رتبة فارس -"وسام التذكار المئوي للقرن العشرين (من الكرسي الرسولي الحبر الأعظم بابا روما).

-"وسام الصليب الذهبي" الأول من رتبة القديس جورجيوس.

-"وسام القبر المقدس المقدس" من بطريرك أورشليم.

-"وسام محامي القديس بطرس".

-"وسام الشمس والأسد" من رتبة قومندور من شاه إيران.

-"وسام الافتخار" من الرتبة الثانية قومندور من باي تونس.

-"وسام الحائزين على الأنواط العسكرية الفرنسية".

-"وسام المجمع العلمي الفرنسي" من رتبة أوفيسيه -"وسام المجمع العلمي للفنون والآداب" -"وسام المجمع العلمي التاريخي" (باريس).

-"وسام الاستحقاق اللبناني" -"وسام الأرز" (الجمهورية اللبنانية).

-وشاح الشرف الخاص بمعرض بيروت /1921/.

المجموعات الأثرية والصحفية والمخطوطات:

كان لفيليب طرازي ولع شديد بالآثار القديمة، عني بجمعها وتربيتها، ومن أهمها:

1-مجموعة خطية: تتضمن خطوط مشاهير الرجال والنساء في الشرق، من سلاطين وملوك ووزراء وأمراء وعلماء وشعراء وأئمة دين، مزيلة بتواقيعهم، وقد نسقها في ثلاثة مجلدات.

2-مجموعة كتب مخطوطة عربية وفارسية وتركية، ومنها ما دوّن بحروف كوفية على رق الغزال، وبينها مخطوط ضخم نفيس، خطّه ودبّجه بالذهب الخطاط الشهير في السراي السلطاني بالآستانة حافظ عثمان، ومخطوط نادر مزيّن برسوم ملوّنة، هو قاموس الفيزوزبادي، ومصاحف ثمينة، ومخطوطات فريدة مطعمة بالذهب والفضة، لا مثيل لها، أهداها إلى ابنته وحفيدته في باريس.

3-مجموعة عنوانها "العقد الفريد": تحتوي على نخبة من رسائل كتبها الكبراء والرؤساء لآل طرازي، خلال قرنين، جمعها في ثلاثة عشر مجلداً.

4-مجموعة مهمة من الطوابع البريدية.

أما مجموعته الصحفية الضخمة، فتضم خمسة آلاف صحيفة، مختلفة اللغات شرقاً وغرباً، في العربية والتركية والسريانية والأرمنية والفارسية والتترية والكردية والهندية والأوردية واليونانية والعبرانية.

القسم العربي منها يضم حوالي ألف وستمائة صحيفة، منذ عام /1889/. وهو من أغنى المجموعات الصحفية. حوى العدد الأول من كل صحيفة. وقد باع طرازي إحدى هذه المجموعات للحكومة اللبنانية عام /1947/، بمبلغ ثلاثين ألف ليرة، وأودعت في دار الكتب ببيروت.

جهوده المكتبية وخدمته للكتاب:

اقترن اسم فيليب طرازي بالكتب والمكتبات وخزائن الكتب، فلقد خدم الكتاب والحياة المكتبية العربية خدمات لا مثيل لها.

لقد مدّ يد المساعدة لعدد من المنشئين والكتبة، وشجعهم على نشر كتبهم ومؤلفاتهم، لإغناء المكتبة العربية. إضافة إلى أنه تخلى عن مجموعات كبيرة من مقتنياته، وأهداها إلى عدد من المكتبات العامة. فقد قدّم (2600) مجلد مطبوع، و(220) كتاب مخطوط، إلى مكتبة مدرسة دير الشرفة الأكليركية.

وقدم عدداً من كتبه أيضاً إلى مكتبة البطريركية السريانية، والمدرسة البطريركية، ونقابة الصحافة ببيروت. وأهدى طائفة كبيرة من الكتب النفيسة إلى المكتبة الخديوية بالقاهرة، والمكتبة الإمبراطورية في فيينا، والمكتبة الوطنية في لندن، والمكتبة الواتكانية في روما، والمكتبة الأهلية ببرلين، ومكتبة همبرغ في ألمانيا، والمكتبة الأهلية، ومكتبة مدرسة اللغات الشرقية بباريس، ومكتبة الجامع الأقصى بالقدس، ومكتبة أكليريكية الآباء البندكتيين بجبل الزيتون، ودير مار بهنام في الموصل. وتوّج جهوده المكتبية بإنشاء دار الكتب الوطنية ببيروت.

قام طرّازي –خلال فترة إشرافه على المكتبة –بتطوير أدائها ومقتنياتها، ووضع فهارسها، ونظّم خزائنها. كما "وضع دليلاً لتنسيق الكتب العربية، مبنياً على العلم والفن والمنطق، أسماه (إرشاد الأعارب إلى تنسيق الكتب في المكاتب)، ضمّنه أسماء جميع العلوم العقلية والنقلية، بأصولها وفروعها وفروع فروعها، وما تشعب منها، إلى ما لا نهاية له، طبقاً للقاعدة العشرية، وجعل لكل أصل من أصول العلم رقماً أساسياً، تتشعب منه أرقام لفروع العلم".

وكذلك صنف تاريخاً عاماً للمكتبات العربية، أسماه (خزائن الكتب العربية في الخافقين). "ضمّنه أخبار المكتبات العربية قديمها وحديثها، في زهاء ألف ومائتي صفحة كبيرة. واستند في رواياته إلى مصنفات الأقدمين والمتأخرين، حتى أوفى عدد المراجع التي اعتمدها على ستمائة مرجع".

إنشاء دار الكتب الوطنية ببيروت:

رأى فيليب طرّازي أنّ بيروت –مدينة العلم والثقافة –تفتقر إلى مكتبة عامة، يلجأ إليها رواد المعرفة للبحث والمطالعة. عرض هذه الفكرة على أصحاب الشأن فاستحسنوها، وكلفوه بتأسيس مكتبة وطنية، عُيِّن أميناً لها عام /1921/.

تكوّنت النواة الأولى للمكتبة من ثلاث مجموعات خاصة: خلّف الأتراك إحداها في إحدى قاعات البلدية، عند انسحابهم من بيروت في تشرين الأول عام /1918/. وتألّفت الثانية من مجموعة قدمتها بعثة

هوفلين. أما الثالثة فقد تبرع بها طرازي نفسه، وقد بلغت خمسة آلاف مجلّد ونيّف بين مطبوع ومخطوط، نقلها إلى المكتبة بالتدريج منذ عام /1922/.

عمد إلى جمع كميّات وافرة من الكتب والمخطوطات، ونسّقها تنسيقاً فنياً، وصنّفها على النظام المتّبع في أشهر مكتبات العالم. وكان لا بدّ له من أجل ذلك، أن يقوم برحلات إلى خارج لبنان. فقد ارتحل مرتين إلى أوروبا، ومرات عديدة إلى مصر وعدد من البلدان الشرقيّة –على نفقته الخاصة –وحصل –مجاناً –على مجموعات كبيرة من الكتب والتحف الفنية الثمينة، زوّد بها المكتبة الوطنية.

قام برحلته الأولى إلى أوروبا في كانون الأول /1921/، وسعى خلال خمسة أشهر للحصول على ما يزيد عن عشرة آلاف مجلّد في كل العلوم والفنون، وبينها العلوم الشرقية. وبلغ ما جمعه في رحلتيه إلى أوروبا أكثر من ستة عشر ألف مجلد.

استمر في جهوده سنتين وخمسة أشهر، وبلغ مجموع ما جهّز به دار الكتب اثنين وثلاثين ألف مجلّد، لم تدفع الحكومة اللبنانية سوى قيمة ثلاثة آلاف مجلّد منها.

كما جهّز دار الكتب –في عهدها الأول –بالخزائن والمكاتب والمقاعد والخرائط والطنافس والسجوف والسجلات وغيرها. وزيّنها بستين صورة زيتية كبيرة لمشاهير لبنان.

وأنشأ فيها معرضاً، أودعه تحفاً أثرية وكتابية وفنية، بعضها نسج بالفضة والذهب، أو رُصِّع باللآلئ الفاخرة.

ويتضح من الوثائق المحفوظة في دار الكتب وفي خزائن طرازي، أنّه لم يكلف الحكومة اللبنانية شيئاً من النفقات، قبل أن تستلم الدار رسمياً، حتى إنّه دفع من جيبه رواتب موظفيها الخمس وحاجبيها لمدة سنتين.

احتفل بتدشين دار الكتب اللبنانية الكبرى، في الخامس والعشرين من تموز عام /1922/ بحضور الجنرال غورو. واستمر فيليب طرازي في عمله أميناً لها، حتى عام /1941/، حيث انتهت خدمته، فسمي أميناً فخرياً.

مؤلفاته وأعماله المنشورة والمخطوطة:

1–تاريخ الصحافة العربية": في اثني عشر مجلداً، نقل بعضها إلى اللغتين الإنكليزية والألمانية. طبع منها أربعة أجزاء: 1 –2 –3 (المطبعة الأدبية) ببيروت 1913، الجزء الرابع (المطبعة الأمريكية) ببيروت 1933، وهو خاص بفهارس الجرائد.

2–كراسة بعنوان: "نبذة مختصرة في الصحف العربية المصورة" (المطبعة الكاثوليكية) ببيروت /1912.

3–فهارس لجميع الجرائد والمجلات التي ظهرت في العالم، بكل من اللغات التركية والفارسية والسريانية والأرمنية والعبرانية والأوردية.

4-جدول عام لجميع الجرائد والمجلات العربية، بلا استثناء، في مشارق الأرض ومغاربها، يحتوي على عنوان كل صحيفة واسم منشئها ومكان نشرها وتاريخ صدورها.

5-"خزائن الكتب العربية في الخافقين" -أربعة أجزاء، في ثلاثة مجلدات. منشورات وزارة التربية الوطنية بلبنان.

6-"المخطوطات المصورة والمزوّقة عند العرب" -(مطبعة الضاد) بحلب /1946/.

7-نبذة عن "تأسيس دار الكتب الكبرى في بيروت" -لمحة تاريخية في دار الكتب اللبنانية وافتتاحها.

8-"كشف المخبآت عن سارقي الكتب وأعداء المكتبات".

9-"إرشاد الأعارب إلى تنسيق الكتب في المكاتب" -(وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة) -ببيروت /1947/.

10-"علاقات ملوك فرنسا بملوك العرب".

11-"تاريخ نابليون الأول".

12-"عصر العرب الذهبي".

13-"تاريخ الدولة المصرية في عهد السلالة المحمدية العلوية"

14-"بحث تاريخي علمي أثري عن القرآن".

15-"ترويح الأنفس في ربوع الأندلس".

16-"اللغة العربية في أوروبا: ثروتها ومكانتها".

17-"شجرات نسبية لبعض الأسر الشرقية": نبذ تاريخية عن بعض الأسر الإسلامية والنصرانية.

18-"التحفة في تاريخ الشرفة" -محفوظات دير الشرفة: جمع فيها مع اسحق حرملة، في /27/ مجلداً، طائفة من الوثائق والصكوك والرسائل القديمة المكنوزة في خزائن الدير.

ووضع فهرساً للمخطوطات المحفوظة في الدير.

19-"السلاسل التاريخية في أساقفة الأبرشيات السريانية" -مصور ومزين بالرسوم، في /1910/.

20-أصدق ما كان في تواريخ السريان".

21-"السريان في لبنان": صفحة من أخبارهم وآثارهم قديماً وحديثاً، في مجلدين.

22-"جدول عام لبطاركة السريان الكاثوليك": يشتمل على أنسابهم وتواريخ ولادتهم ووفياتهم ووسامتهم الكهنوتية وتكريسهم الأسقفي وجلوسهم وتأييدهم البابوي وحصولهم على الفرمان السلطاني وشعارهم الخاص، مع مالهم من المآثر العلمية والدينية والوطنية، وغير ذلك من الفوائد، وقد رتبه بهيئة مبتكرة تروق الناظرين وتلذ القارئين.

23–"البراءات البابوية": جمع فيه جميع البراءات الممنوحة من الأحبار العظام لبطاركة السريان.

24–"الفرامين والبراءات السلطانية الممنوحة من سلاطين آل عثمان، لبطاركة السريان الكاثوليك": جمعها بعد العناية بنقلها من التركية إلى العربية.

25–"شجرة تاريخية لسلاسل بطاركة انطاكية": من عهد الرسول بطرس إلى الآن /1923/، عند جميع الطوائف الكاثوليكية وغيرها.

26–"شذرات في تاريخ لبنان": طبعته متصرفية جبل لبنان (1914 –1918)، بمعاونة بعض العلماء.

27–"أصدق ما كان عن تاريخ لبنان"، وصفحة من أخبار السريان": 3 أجزاء –(مطابع جوزف صيقلي) – بيروت /1948). ظهر الجزء الثالث بعنوان: "رد العسف والبهتان عن كتاب أصدق ما كان". رد عليه الخوري أغناطيوس طنوس، في سلسلة من المقالات بتوقيع الأب جرجس كرباج، ظهرت في جريدة "البيرق" البيروتية (1948 –2949).

28–"عصر السريان الذهبي": بحث علمي تاريخي أثري –(مطبعة جدعون) ببيروت /1946/.

29–"ذكرى قدماء تلامذة المدرسة البطريركية في بيروت": بين عامي (1865 –1950).

30–"خلاصة أعمال شركة القديس منصور دي بول في بيروت": منذ إنشائها عام /1860/ حتى سنة /1906/.

31–"سلسلة تاريخية لرؤساء شركة القديس منصور دي بول في بيروت": مع ذكر نوابهم وجميع موظفيها بين عامي (1860 –1923).

32–الآثار الذهبية لشركة القديس منصور دي بول الخيرية": جمع فيه أهم الصكوك الرسمية للشركة، ومعظم الخطب والتقارير التي تليت في جلساتها العمومية وحفلاتها الكبر.

33–"جريدة الباكورة": أنشأها عام /1904/، ووزعها مجاناً على أعضاء شركة مار منصور ومحسنيها وطلبة مدارسها، في أثناء رئاسته للشركة.

34–مجموع التقارير العلمية والأثرية التي قدمها إلى المحافل العلمية في أوربا.

35–"مشاهير السّياح والسائحات من الأندلس إلى المشرق، ومن المشرق إلى الأندلس".

36–"الرأي الأمين في حل بعض المشاكل الزوجية عند الشرقيين": بقلم المطران أنطوان قندلفت. طبعه بنفقته، وترجمه إلى الفرنسية.

37–"القلادة النفيسة في فقيد العلم والكنيسة": وهو أول كتاب نشره، تخليداً لذكر العلامة المطران اقليمس يوسف داود مطران دمشق بين عامي (1879 –1890)، ينطوي على مراثٍ شعرية ونثرية، في عشرين لغة مختلفة، مع قائمة بمؤلفاته.

38-"قطر الندى في ردّ الصدى": وهو يشتمل على رسائل الثناء التي وردت، تقريظاً لكتاب "القلادة النفيسة".

39-نبذة بعنوان: "داود القرم"، وهو أول أستاذ شرقي في فن الرسم، وهي تحتوي على خلاصة أخباره وآثاره ومآثره.

40-جمع منظومات الشيخ العلاّمة إبراهيم الحوراني، في ثلاثة مجلدات، وأهداها إلى ابنته نجلا الحوراني.

41-ديوان "نفحة الطيب": يضم مجموع ما نظمه من الأشعار في صباه.

42-ديوان "قرة العين": وهو نبذة أخرى من شعره، يتضمن زهاء ثلاثة آلاف بيت في مواضيع شتى.

43-"الجوهر الصافي في أبدع القصائد المشتركة القوافي": كالخال والعين والعجوز والغرب والشرق والعلم وغيرها. وقد جمع أكثرها في كتاب واحد، معلقاً عليها بالحواشي المفيدة. ومن منظوماته الشهيرة قصيدته الشرفية، التي التزم فيها قافية واحدة في جميع أبياتها، ومثلها القصيدة القلمية.

44-"صناجة الطرب في رياض الخطب": يشتمل على بعض الخطب التي ألقاها في المجالس العلمية والجمعيات الخيرية وغيرها.

45-"سلافة الألباء في مراسلات العظماء والأدباء": في ثلاثة مجلدات، احتوت رسائل تبادلها مع العظماء والعلماء والمستشرقين، مكتوبة بخطوطهم، ومزيلة بتواقيعهم.

46-مقالات ومحاضرات ومساجلات في مواضيع شتى.

47-سلسلة من الكتب والبحوث، مختلفة الأقدار والحجوم، غير مطبوعة -آنئذ -ترى تفصيلها في الجزء الرابع من كتابه "خزائن الكتب العربية في الخافقين"، بلغ عددها اثنين وثلاثين، وقد طبع معظمها بعدئذ.

المصادر:

1."القاموس العام": حنا أبي راشد -الجزء الأول /1970/: 228.

2."مجلة القاموس العام" حنا أبي راشد -المجلد الأول /1923/: 51 -62.

3."مصادر الدراسة الأدبية" -يوسف أسعد داغر -ج3 (1972): 715 -719.

4."وثائق خطية في علائق آل طرازي بالملّة السريانية" -الأب اسحق أرملة السرياني (المطبعة الكاثوليكية) ببيروت.

5."أسرة آل طرازي" -الأب اسحق أرملة السرياني -بيروت (1934): 187.

6."أسرة آل طرازي" -الأب اسحق أرملة السرياني -دار صادر ببيروت (1947): 105 -124.

7."أعلام الأدب والفن" -أدهم الجندي -الجزء الثاني: 316 -363 (مصورة).

8."معجم المطبوعات العربية" سركيس: 1137 –1138.

9."معجم المؤلفين" –عمر رضا كحالة –ج8: 88 –89.

10."الفيكونت دي طرازي في ذمة الله –يوسف إبراهيم يزبك –أوراق لبنانية 2 (1956): 397 –400.

11."خزائن الكتب العربية في الخافقين" –فيليب طرازي –ج4.

12."فهرس التاريخ" –(المكتبة البلدية) –بيروت: 35.

13."فيليب دي طرازي –أسطورة ومأساة" –جوزف صدقي –في (جريدة الجريدة) ببيروت –العدد /1171/ (23 /10/ 1956).

14."مجلة المجمع العلمي العربي" بدمشق –ج1: 30 /ج2: 18 –24/ج16.

15."مجلة الأديب" ببيروت –مج 9/15: 79.

16."مجلة الضاد" بحلب –مج 26: 342 –344.

17."مجلة الهلال" بالقاهرة –مج 64 /11: 84 –85.

18.:مجلة الجامعة السريانية" ببيروت –مج 23 /53: 4.

19."مجلة رسالة السلام" ببيروت (11 /5/ 1929).

20."جريدة المقتبس" بدمشق –العدد 2502 (11/1/ 1918).

***

أربعون كاتباً أردنياً يفوزون بجوائز محلية وعربية، تكرمهم رابطة الكتاب.

صبحي فحماوي – الأردن

أقامت رابطة الكتاب الأردنيين حفلاً تكريمياً للكتّاب الأربعين الذين نالوا جوائز أدبية وفنية محلية وعربية. وأدار الحفل الكاتب صبحي طه، وألقى كلمة المكرمين الشاعر علي البتيري، الذي قال إن هذا التكريم الذي أصبح تقليداً ثقافياً، أدى لنقلة نوعية في تقدير الأدب والفن، وترك أثراً طيباً في نفوس الحاصلين على الجوائز.

وكان من الفائزين إسماعيل أبو البندورة، الذي حصل من جامعة فيلادلفيا على جائزة أفضل كتاب مترجم، وهو رابع كتاب يترجمه من اللغة الصربية، بعنوان (هروب إلى الحرية) أوراق السجن، تأليف علي عزت بيغوفيتش، صدر عن دار الفكر في دمشق 2002، وحاز هذا الكتاب على جائزة معرض الكتاب الثامن والعشرين في الكويت، وكان قد ترجم كتاباً بعنوان (الجذور التاريخية لحركة عدم الانحياز) للمؤلف إدوارد كارديل، ونشر في جريدة الرأي، وكتاب آخر بعنوان (قصص يوغسلافية) من البوسنة وفيه أربع قصص قصيرة للبوسني الحائز على جائزة نوبل، إيفو أندريتش، وأربع قصص قصيرة للروائي البوسني محمد ميشا سليموفيتش، والكتاب الثالث بعنوان (عيون الكلب الأزرق) لغابريل غارسيا ماركيز، ويترجم الآن رواية لمحمد ميشا سليموفيتش بعنوان (القلعة) نشر فصل منها في مجلة الآداب الأجنبية، العربية السورية، والروائي المسرحي كاتب المسلسلات التلفزيونية، والتي كان آخرها (الطريق إلى كابول) جمال أبو حمدان، الذي فاز بالجائزة التقديرية لمهرجان مسرح الشباب الأردني التاسع، والشاعر حيدر محمود الذي كان وزيراً للثقافة، فاز بجائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع الشعري، وسبق أن فاز بجوائز عربية ودولية هامة، ود. إبراهيم الخطيب الذي فاز بجائزة أفضل نص في مهرجان الأغنية العربية، وحبيب الزيودي الذي فاز بجائزة الأغنية العربية، وحسن ناجي الذي فاز بثماني جوائز في مهرجان أغنية الطفل. وكذلك الكاتب خيري منصور الذي فاز بجائزة أفضل كاتب مقالة صحفية في الوطن العربي، وذلك من نادي دبي للصحافة. وزهير توفيق الذي فاز بجائزة مؤسسة نعمان الثقافية اللبنانية للإبداع، وسعد الدين شاهين عن فوزه بجائزة المهرجان الأردني الثامن لأغنية الطفل. ودرع سيناريو الفيلم الوثائقي "الحلم الوردي". وسعادة أبو عراق، لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع، عن مجموعته القصصية (طريد الظل) وقد صدر للروائي قبل ذلك رواية بعنوان (المخاض)

ومجموعة قصصية بعنوان (فتيان الحجارة) وهو مهتم بعلوم واختراعات المستقبل، وله في ذلك أكثر من كتاب، منها (مدرسة المبتكرين)، وسليم أحمد حسن، لفوزه بجائزة المهرجان الأردني الثامن لأغنية الطفل على مستوى العالم العربي، وجائزة النص المسرحي لمسرح الطفل، من وزارة التربية والتعليم.

والناقد القاص د. سليمان الأزرعي، لفوزه بجائزة عيسى الناعوري للنقد الأدبي، على كتابه النقدي (فلسطين في الرواية الأردنية) والكتاب يوضح وقوعات القضية الفلسطينية، وانعكاساتها في الروايات الأردنية منذ قبل الشتات، وحتى مشارف عام 2000. وأهدى الكتاب إلى كل من قدّم جهداً كفاحياً نبيلاً في سبيل توكيد عدالة القضية الفلسطينية، ودعم كفاح الشعب الفلسطيني، وتناول الكتاب دراسة الجهود الروائية التي قام بها روائيون أردنيون، وظلت القضية الأردنية في بُعدها الاجتماعي، والفلسطينية في بعدها القومي، خلال غيابهم ماثلة لديهم بكل أبعادها وتشكل بالنسبة إليهم مُلهم إبداعهم الأول، ومن تلك الدراسات، دراسة أحمد أبو مطر (الرواية في الأدب الفلسطيني) التي تناول فيها جهود بعض الروائيين الأردنيين المنحدرين من أصل فلسطيني، كأمين شنار، وهيام رمزي، وعطية عبد الله، ومفيد نحلة، وكما فعل محمد عطيات، حين وضع دراسة عنوانها (قاصون فلسطينيون أردنيون) وذكر منهم أمين شنار وجمعة حماد، خاصة روايته (بدوي في أوروبا) بينما أدرجهم أحمد أبو مطر ضمن الروائيين الفلسطينيين..... وكتب عيسى الناعوري روايته (بيت وراء الحدود) التي أكّد فيها رومانسيته التعليمية مجدداً، ولكن هذه المرة من خلال تصوير أبعاد نكبة عام 48، التي شرّدت القسم الأكبر من أبناء فلسطين من وطنهم إلى شرقي الأردن، والتي سخر الناقد الدكتور عبد الرحمن ياغي من هبوط مستواها الفني.

أمَّا سميحة خريس في كتاب الأزرعي، فتقف في روايتها (رحلتي) فيما يبدو دعوة لتحذير أولاد الناس من الوقوع في شباك العمل السياسي، الذي لا يعقبه ـ حسب رأيها ـ سوى الدمارات.... وقد غامر أبطال رواية (رحلتي) في الفعل الوطني القومي، لكن طموحاتهم النبيلة تحطمت على قاعدة الدمارات الداخلية والخارجية لمؤسسة الفعل القومي، والتطلع نحو التحرر، وتحقيق الطموحات القومية الكبرى. وفي الرواية هجاء للعمل السياسي، لا بل ثمة (فهم مغلوط) للحزب كمؤسسة تعبر عن مصالح طبقة أو فئة أو فريق اجتماعي أفضت به ظروف زمانية ومكانية، وتحكمت بمولده وأيديولوجيته، ولا يمكن لكل تلك الدمارات الشخصية العامة أن تقنعنا بالمقولة السلبية للفعل الجمعي ـ ص47 ـ من الكتاب.

وفي الفصل الثالث من الكتاب، (صورة التشرد والمعاناة) ففي روايتيه (مجرد اثنين فقط) و(الأمواج البرية) يستعين الروائي إبراهيم نصر الله بالمشاهد الكئيبة للمخيم الفلسطيني إثر وقوع الكارثة، وعلى مدى أربعين عاماً يتتبع نصر الله معاناة الشعب الفلسطيني في محاولة للكشف عن عوالمه الداخلية ومخزونها الثقافي، الذي يقف خلف ذلك الرعب الدائم والقلق والخوف على المستقبل. وتدخل مشاهد المأساة الفلسطينية عند يوسف ضمرة في روايته (سحب الفوضى) ويسجل (زياد قاسم) موقف الرواية الأردنية المبكر من تلك المؤامرة الدولية التي تعرّض لها الشعب الفلسطيني في روايته (أبناء القلعة) وفي روايته (ذيب الصالح) يلخص الدكتور موسى الأزرعي صورة شتات الفلسطينيين وعذاباتهم من خلال طفل يوناني وفِدَ إلى فلسطين وشبّ واكتمل فيها، وظل يدافع عنها خلال كل فصول مأساتها. أمَّا طاهر العدوان، ابن الشهيد مفلح العدوان الذي قاد العملية الاستشهادية التي أسفرت عن استسلام مستعمرة (كفار عتسيون) ودير الشعار والمستعمرات الثلاث ليلة 12 أيار 1948، فقد أكّد في روايته (وجه الزمان) من خلال وحدة مشهد التهجير أن للزمان وجهاً واحداً ظالماً للفلسطينيين في مأساتهم... وفي رواية (الرحيل) لمفيد نحلة يقاوم زيد الحامد وزوجته زينب

بمشاركة العديد من المدافعين عن يافا... وفي روايتيه (تفاح المجانين) و(بحيرة وراء الريح) عبَّر الروائي يحيى يخلف عن قمة معاناة للفلسطينيين الواقعين تحت وطأة التشرّد والنزوح، وعبَّر مؤنس الرزاز في رواياته (مذكرات ديناصور) و(الشظايا والفسيفساء) و(فاصلة في آخر السطر) وغيرها من الروايات والأعمال حيث ظلّت مناقشة كافة الأمور مرتبطة بقضية الكفاح القومي الكبرى، القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي. وفي رواية (الدم والتراب) يرصد عطية عبد الله عطية هياج الشعب الفلسطيني وكفاحه منذ عام 1936 وحتى عام 68 بتبسيط تسجيلي، كما لو كانت الرواية عملاً سردياً محايداً. وفي رواية محمود عيسى موسى (حنتش بنتش) التي لا تبتعد كثيراً عن مضمون لعبة الأطفال، والتي تعتمد على مبدأ (واللي بيلحق ينتش) وهكذا تضيع حقوق الشعب الفلسطيني....

وفي الفصل الرابع (صور الصمود والمقاومة) نقرأ في رواية (مؤيد العتيلي) بعنوان (ثمَّ وحدك تموت) حيث يختلط الهم الخاص بالعام، والثأر الشخصي بالثأر الشعبي، وتغدو مقاومة الظلم الاجتماعي جزءاً من مقاومة المحتل، وشكلاً من أشكاله، ورواية (المخاض) لسعادة أبو عراق التي تصور امتحان الشعب بكل فئاته وشرائحه، واستعداده للتضحية، أمام الاحتلال. ورواية فاروق وادي (طريق إلى البحر) تتميز بالطرح الهادئ المتوازن لقضية المقاومة، وتصور أن الثورة ليست عملاً ارتجالياً، وأن الثورة يجب أن تبدأ من داخل الأرض المحتلة، وفي روايته (المحاصرون) وجه فيصل حوراني أشد النقد للثورة الفلسطينية، وصور أزمتها الداخلية بحكم تكوينها، غير أنه لم يطرح البديل.....

وفي الفصل الخامس (حزيران في الرواية الأردنية، والرواية الأردنية بعد حزيران) حيث ظهرت روايات مثل (العودة من الشمال) لفؤاد القسوس و(المتميز) لمحمد عبد، و(الطريق إلى بلحارث) لجمال ناجي و(ثلاث وجوه لبغداد) لغالب هلسا، و(بيت الأسرار) لهاشم غرايبة، و(وتلك الأعوام) لسالم نحاس، و(ماري روز تعبر مدينة الشمس) لقاسم توفيق، و(اعترافات كاتم صوت) لمؤنس الرزاز، وغيرها من الروايات.... ويعتبر الكتاب مرجعاً ورصداً للرواية في الأردن بلا منازع.

... وللمؤلف سليمان الأزرعي 17 كتاباً مؤلفاً منها 11 كتاب نقد، وكتابين في الفكر، وخمس مجموعات قصصية، و55 بحثاً مشاركاً في مؤتمرات عربية، ودولية، وهو أستاذ جامعي وأمين عام مساعد لوزارة الثقافة الأردنية، ومدير مديرية الدراسات والنشر في الوزارة.....

وخلال المهرجان، تمَّ تكريم الشاعر سليمان عويس، لنيله درع تكريم من بلدية السلط، وسميحة خريس، لفوزها بالجائزة الذهبية لأفضل سيناريو إذاعي من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون، وسناء الشعلان، لفوزها بجائزة الدكتورة سعاد الصباح، وجائزة رابطة الأدب الإسلامي، وجائزة الناصر صلاح الدين.

والشاعرة شهلا الكيالي، لفوزها بجائزة وزارة التربية والتعليم للموسيقى والأناشيد، وجائزة أديب عباسي للشعر، وصالح القاسم وعاطف الفراية، لفوزهما بجائزة الشارقة للمسرح، وعدنان نصار لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة.

وكذلك الشاعر علي البتيري، لفوزه بجائزة المهرجان الأردني الثامن لأغنية الطفل، والجائزة البرونزية من مهرجان القاهرة الثامن للإذاعة والتلفزيون. وعلي العامري، لفوزه بجائزة الجمعية الأمريكية الدولية للشعر. والشاعر علي الهصيص، لفوزه بالجائزة الأولى بمسابقة أديب عباسي. وعمار الجنيدي لفوزه بجائزة أديب عباسي للقصة القصيرة، وجائزة هيئة الإذاعة البريطانية للقصة القصيرة. ود. عمر حيدر أمين، لفوزه بجائزة

شرحبيل بن حسنة للإبداع. وفخري صالح، لفوزه بجائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي. ومحمد الجالوس، لفوزه بالجائزة الأولى في بينالي طهران الثاني لفن العالم الإسلامي. ومحمد السمهوري، لفوزه بجائزة القصة بمسابقة الشارقة. ومحمد العامري، لفوزه بجائزة لوركا للرسم، وجائزة التفكير باليدين. ود. محمد مقدادي، لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع.

وكذلك الشاعر مريد البرغوثي، لفوزه بجائزة فلسطين للشعر. ود. مصلح النجار، لفوزه بجائزة مسابقة الشارقة لأدب الأطفال. ومعن البياري، لفوزه بجائزة دبي للصحافة. ومفلح العدوان، لفوزه بجائزة الشارقة للإبداع العربي. وناجي علوش، لفوزه بجائزة منيف الرزاز للدراسات والفكر. ونواف الزرو، لفوزه بجائزة يعقوب عويس للمقالة الصحفية. وهزاع البراري، لفوزه بجائزة محمود تيمور للإبداع المسرحي. ود. هشام غصيب، لفوزه بجائزة الدولة التقديرية للعلوم الاجتماعية والإنسانية. ود. هند أبو الشعر، لفوزها بجائزة أفضل كتاب من جامعة فيلادلفيا.

وكذلك د. وليد يوسف صاحب أشهر مسلسلات تلفزيونية، كان آخرها مسلسل (التغريبة الفلسطينية)، لفوز مسلسله (صقر قريش) بالجائزة الذهبية في مهرجان الإذاعة والتلفزيون التاسع، ويوسف أبو لوز، لفوزه بجائزة أفضل مقال صحفي في الصحافة الخليجية في مهرجان دبي للتسوق.

***

قراءة في قصائد العددين 408 و409

د. خليل الموسى- سورية

في العدد 408 نيسان 2005 من مجلة الموقف الأدبي ستّ قصائد مختلفة الاتجاهات والمشارب والميول، وكل منها يهيم في وادٍ مختلف الزرع والثمار عن الآخر، وربما كان بعضها يسير في غير الاتجاه الذي كان ينبغي عليه أن يسير فيه، ومع ذلك فإنّ لكلّ قصيدة خصوصيتها، فضلاً عن موضوعها الذي يمتدّ من شعر الإخوانيات إلى شعر الحداثة، بعيداً عما يسمّى اليوم بأدب ما بعد الحداثة والتجريب، وكأننا هنا إزاء رهان أو منافسة بين الأشكال الشعرية المعهودة (قصيدة الشطرين . قصيدة التفعيلة . النص كما يحلو لمجلة الموقف الأدبي أن تطلق عليه، مع أن للنص Texte مدلولاً آخر قد يعيدنا إلى قصيدة الشطرين أو التفعيلة في مجال الشعر، وقد يعيدنا إلى أيّ نصّ مقروء، فالمنحوتة نص، واللوحة نصّ، والطبيعة المختلفة نصّ، والأنثى الجميلة نصّ... إلخ)، ولذلك سنتوقف عند النصوص الستة أولاً، وهي:

1 . مدينة الآحاد . رضا رجب.

2 . لأني حزين . عبد الرحمن عمار.

3 . المغول مرة أخرى . صالح محمود سلمان.

4 . المعري دمشقيّاً . ياسر الأطرش.

5 . تقاسيم مقام البكاء . حسان الصاري.

6 . الصباح أعمى (نص مفتوح) . عبد المنعم حمندي.

أولاً: مدينة الآحاد ـ شعر رضا رجب

هي قصيدة من القديم في موضوعها وتقاناتها ومقاصدها ووزنها، وقد تصدّرت القصائد الستّ، وكأنّها أم الباب، وقد أهداها شاعرها إلى مدينة وشاعر، وهي أقرب إلى شعر الإخوانيات في تراثنا الشعري، والملاحظة اللافتة للنظر في هذه القصيدة اعتراف شاعر من شعراء قصيدة الشطرين بشاعر من شعراء قصيدة النثر أو الشعر المنثور، وهذا الاعتراف مسجّل، والقصيدة وثيقة تثبت ذلك، فالموضوع الذي تصدّى له هذا الشاعر مزدوج الشيفرة والتيمات، ولكنّ تداخلها لا عضوي، وإنما هو موضوعاتيّ: مدينة الشعراء سليمة، وصلة محمد الماغوط ابنها بها، وهذا من مألوف القول، فألفة المكان كائنة منذ أن كان الشعر، بدءاً من مشهد الطلل في

الشعر الجاهلي إلى شعر الحنين إلى الوطن والديار والأهل في الشعر المهجري إلى سوى ذلك، والقصيدة من أربعة مقاطع غير متساوية، ففي المقطع الأول حديث عن سليمة مدينة الشعراء عبر التاريخ، وكأنها عبقر

بهـا المتنبـي ثـارَ وهـو قريعُهـا وغـرّد ديـكُ الجـنّ وهـو قرينهـا

في المقطع الثاني صلة الماغوط الشاعر المعروف بهذه المدينة الجميلة، فهو ابنها الذي خرج منها ليظلّ فيها، وليس ذلك بغريب على الشعراء، مع أن هذا الشاعر لم يخرج قسرياً من مدينته أو قريته كما هي الحالة عند شعراء فلسطين في الشتات مثلاً أو سواهم، ومع ذلك فإنّ هذه المدينة ما اعتادت أن تتخلى عن أطفالها وأبنائها الشعراء، ويذكّرنا رجب بأنّ القصيدة الأولى للماغوط كانت في هذه المدينة، وهي بعنوان "سلمية"، ثم ليست سلمية في نهاية المطاف سوى صبية حسناء شريدة على مفرق الصحراء، وليس الماغوط سوى عاشق أو سفير لهذه المدينة الساحرة:

سـلميةٌ يكفـي أن تكـونَ سـفيرَها لتـوجَزَ فـي لمـح البـروقِ قرونُهـا

تـرشُّ صـباياها الحكايـاتِ فـالتمسْ لهـا العـذرَ إنْ طاشَـتْ لـديك ظنونُهـا

ويدلف الشاعر بعد ذلك إلى مواصفات الماغوط المعروفة وشعره النثري الذي فاق الموزون المقفى كما يذهب إلى ذلك الشاعر رجب، وهو حكم عام وغير منطقي، لأنّ الموزون المقفى كثير عربيّاً وسواه، وهو متفاوت الجودة هنا وهناك، صحيح أن شعر الماغوط النثري جميل ومحرّك وفاعل، ولكنّه مسبوق إليه من جهة، وشعر الماغوط نفسه ليس واحداً في جودته وجمالياته وفاعليته، ولا أودّ أن أدخل في باب الموازنة أو المقارنة أو المفاضلة أو ما يشبه ذلك من المترادفات والألفاظ القريبة، فثمة شعر حقيقي في كلّ جنس شعري، كما أنّ الجمال مقسَّم بين العباد، فالجمال نسبي دائمً. فللجمال الياباني سمات ربما لا نجدها في الجمال الصيني أو الكوري أو الروسي أو الأوروبي أو العربي أو الجنس الأصفر أو الأبيض أو الزنجي أو الأسمر، ولنتأمل في مسابقات ملكات الجمال حين يكون التزاحم على أشدّه، ولذلك كانت الأحكام انحيازاً، ومع ذلك فإن الشاعر يتعرّض في هذا المجال إلى نكبات الأمة في حاضرها في المقطع الثالث الذي يتضمن ذلك كلّه:

أتـدري حـدودُ الأبجديـة أنّـهُ تخلّـص مـن عـبء القبـور دفينُهـا؟

فهـل كنـتَ تغتـالُ القصـيدة كلّمـا تحـاولُ ألاّ يسـتبدَّ رنينُهـا؟

تـدحرجُها نثـراً شموسـاً وأنجمـاً ولا كـلُّ مـوزون الحـروف يزينُهـا

وترمـي علـى جـرح الـبلادِ خواتمـاً ليُشـفى مـن الـدّاءِ الملـحِّ حزينُهـا...

ثانياً: لأني حزين ـ شعر عبد الرحمن عمار

قصيدة من قصائد الحزن بامتياز، هذا هو موضوعها، وهذا هو عنوانها، وعوامل الحزن كثيرة، فالحزن ليس عملة مفقودة في بلادنا، وبخاصة في الشعر المعاصر، والأحزان تتوافد على الشعراء منذ أن كان الشعر والشعراء، ولذلك جاء عبد الرحمن عمار يسوق إلينا نحن قرّاءه شيئاً من أحزانه التي تتلاقى وأحزاننا، ويشكوا إلينا مما نشكو نحن منه، ليتلاقى الشاعر والقراء في مكان يُسمّى الحزن، وإذا كان لا بدّ مما كان فإنّ الشاعر يتلاءم مع حالته هذه، وهو غير قادر على تغييرها، ولذلك ألف حالة الحزن، وصار صديقاً له، ثمّ إنّ هذا

الحزن يتوافد عليه من كلّ حدب وصوب، فهو يأتيه من جبال الأرق ومن ضريح الأماني، وفي كلّ لحظة أو ثانية، وكأنّه همّ النابغة الذبياني في بيته:

وصـــــدرٍ أراح الليـــــلُ عـــــازبَ همّــــــه   تضـــاعف فيــــه الحــــزن مـــن كـــلّ جانـــبِ

ويتلاعب الشاعر عمار باللغة بمهارة، فيستخدم ثقافته في تشكيل بنية القصيدة، ومثل ذلك في قوله "وإني على ما أقول حزين" وهي من عبارة "وإني على ما أقول شهيد"، ولنتأمل تداخل التناصات وبخاصة مع أسطورة سيزيف في هذا المقطع:

لأنّي حزينْ/يقولُ ليَ الصَّحْبُ/ في أيْ وادٍ تهيمُ..!!/ وعن أيِّ معراج حُلْمٍ/ تواصِلُ سَيْرَكَ..!! دَعْ صخرة الحزن من ساعديكَ/ أَلْقِها ما وراء الكواليسِ/ أولى بكَ الآنَ،/ أن تستردَّ إلى ضفتيكَ الحياةَ، وتسكبَ ما تشتهي من سرورٍ/ على لوحةِ العمرِ../ ما من مواسم حزنِكَ جدوى، فكلُّ الكروم، استباحت عناقيدها/ شهوةٌ لا تنامْ

وكلُّ الفضاءاتِ مقفلةٌ، / ليس فيها سبيلٌ، / سوى شاهقٍ من حطامْ..

ومع ذلك فالحزن نعمة إلهية تتنزّل على الشعراء كما يذهب إلى ذلك الشاعر عبد الرحمن عمار، لتكون دافعاً لهم للكتابة، والشاعر مستقبل لهذه النعمة كما جاء في المقطع الأخير، وهذا يذكّرنا بالألم العبقري في الرومانسية "ما من شيء يجعلنا عظماء كألم عظيم"، فإذا كان الألم مصدر الشعر والشاعرية عند ألفريد دي موسيه ولا مارتين وسواهما فإنّ الحزن هو الآخر مصدر للشعر والشاعرية عند عبد الرحمن عمار، ولذلك اختار تفعيلة المتقارب "فعولن" لتكون شراعاً ينقله إلى لجج الأحزان والشاعرية الخلاَّبة، وإن كان الحزن موضوعاً لها.

ثالثاً: المغول مرّة أخرى ـ شعر صالح محمود سلمان

قصيدة ذات همّ عربي معاصر وتجربة يومية يعيش فيها الشعر العربي المعاصر في سورية ضمن أحداث متلاحقة لا يستطيع الشعر إلاّ أن يغترف منها معينه لتظلّ القصيدة نابضة بالحيوية والحركة والتوهج، فثمة المذابح التي تحيط بسورة في غير جهة من جهات الأرض، فإذا كانت فلسطين تعاني الذبح اليومي من الوريد إلى الورد في الأقصى وغزة وجنين، وقد صار مشهد الذبح مألوفاً وعادياً لدى الإنسان العربي فإنَّ العراق في شماله إلى جنوبه دخل هو الآخر في هذه التراجيديا اليومية، وإذا كانت فلسطين تعاني الذبح اليومي المعلن والذبح اليومي غير المعلن فإنّ العراق يتعرّض لمثل ذلك بالأساليب نفسها، حتى إنّ حياة الإنسان العربي في مطلع القرن الحادي والعشرين صارت هي الأخرى مهدّدة بالزوال،وكأننا نعيش عصر الهنود الحمر الذين تعرضوا لمثل ما نتعرّض له اليوم، فالقاتل الماهر الذي يصوّب فوهة مسدسه ويتلاعب به في أفلام الكابوي هو الذي يعود اليوم إلى فضائياتنا العتيدة ليطبّق علينا ما طبّقه على أولئك الذين أصبحوا في ذمة التاريخ، وحجّته إنسانية خالصة حسب مزاعمه الكاذبة، وهي تمدين العربي ونشر الديمقراطية الأمريكية بين صفوفه، وسينفذ خطّته الجهنمية حتى لو ظلّت الأرض بلا عرب، ولذلك كانت القصيدة لا بدّ من أن تقف على قدميها لتستحضر تاريخ العراق الحضاري، وبخاصة تاريخ بغداد الشعري، فلجأ إلى رائية علي بن الجهم وسواها، وقد بدأت القصيدة بداية درامية جيدة:

شجرٌ ينامُ على رصيف الحزنِ/ منكسرَ الدعاءْ

يستافُ ما تركَ الرحيلُ على الغصونِ/ من الجنين

وحدائقُ الكلماتِ فرّت من قميص الشعر/ وانتحتِ العراء

ماءٌ يَحارُ محطَّماً ما بينَ دجلةَ والفراتِ/ انسابَ في صمتٍ وأطلقَ بوحَهُ للريحِ

لا يدري بأنّ الموجَ أشعلها وغامْ...

لكنّ الحركة الدرامية تبدّدت بعد عدد من السطور، ودخلت حركة القصيدة في التشابه والنمطية والكسل الإيقاعي نتيجة لحرص الشاعر بتثقيل إيقاع القصيدة بالتثاقل والتناص، ومن ذلك مثلاً العودة إلى النواسي وعلي بن الجهم وبيت الحكمة والمألون وأوروك وتموز وعشتار والفارس المقدام والقادسيات وابن جلاد والحلاج ومردوخ وسوى ذلك في قصيدة ذات بنية واحدة قصيرة، وليس ذلك وحسب، وإنما انتقلت القصيدة من التصوير والجمال اللافت إلى التقرير والركود الباهت في مثل هذا القول:

عبر المغولُ على وسائدكم/ وداسوا بالجنازير اللئيمة نخلكم/

وتثاءبوا حين استظلّوا بالقصور/ ولم يروكُمْ

أينَ زمجرةُ السيوف على رقاب الخلقِ/ في الساحاتِ/ والطرقِ الخفيّةِ والصريحةِ

من "حلبجةَ" في الشمال/ إلى المذابح في الجنوبِ.....

رابعاً: المعري دمشقيّاً: شعر ياسر الأطرش

قصيدة يستعيد شاعرها ما نظمه نزار قباني وعبد الله البردوني في أبي تمام، وما نظمه سواهما من قبل في ألفية المتنبي، كالأخطل الصغير وأبو ريشة.. هي قصيدة مناسبة، ولكنها مناسبة لا تهمل الحاضر مع أنها تنطلق في الماضي، والمعري أحد شعراء العرب العظماء في العصر العباسي، وربما كان لهذا الشاعر ميزة على سواه لصفات كثيرة، ومنها أنّه كان رهين المحبسين من جهة ولعماه وتوهج بصيرته من جهة أخرى، ولموقفه التشاؤمي في النسل أو الحياة، ثم لزومه ما لا يلزم.. إلخ، ولذلك كانت قصيدة ياسر الأطرش مناسباتية من جهة واستلهاماً لحياة المعري ومواقفه من جهة أخرى، وهذا يذكرنا أيضاً بقصيدة القناع في النصف الثاني من القرن العشرين عند البياتي وسواه ممن استخدموا المعري أو المتنبي أو سواهما قناعاً في التقانة، ولذلك جاءت هذه القصيدة من ثلاثة أقسام يهيمن على القسم الأول منها خطاب الشاعر المعاصر للشاعر القديم، ويتجلّى فيه الإعجاب بذلك الشاعر الفذّ منذ البداية، وخيراً فعل حين ذهب إلى قصيدة الشطرين في هذا الموضوع:

وقفتَ.. ولا تزالُ.. ولا تزولُ	**صعودُ أنتَ ليس له نزولُ**
وُلدتَ، وما ولدتَ كأني شخصٍ	**فهل إلّاك مولده هطولٌ**
صعدتَ. فغمتَ.. حتى صرتَ سقفاً	**إذا كدنا نلامسُهُ.. يطولُ**
كأنّكَ في كتابِ الدهرِ عامٌ	**وكلُّ الآخرين بهِ فصولُ**

وتبرز الحياة العربية الراهنة والانكسارات المتكرّرة هنا وهناك في البقاع العربية، فهذه بغداد يجيء إليها المغول الجدد ثانية، فيستبيحوا حماها وينتهكوا نخيلها وفراتها، وهذه الخليل تتعرض للموت والاغتصاب، وهذه

حال الملوك العرب الذين ما ركبوا خيول العزّ وحال الشعوب التي ما استفاقت من كراها على ذمّة القصيدة وعلى ذمة خطاب الشاعر لوالده المعري مع أنّ الشاعر نفسه يعترف في المقطع الأول بأن المعري نفسه أراح نفسه من هذه السلالة.. لكنّه عاد في المقطع الثاني ليشكو إليه حالنا الراهنة.. فهل يستجيب هذا الأب لترهات أبناء ليسوا من صلبه ولا من سلالته..؟:

أبــــي.. قـــد مسَّـــنا جـــوعٌ وخـــوفٌ	**فأدركنـــــا، لقـــــد عــــاد المغـــــولُ**
قضـــــتْ بغــــدادُ قهــــراً واســــتراحتْ	**ولـــــم يســـــلم مـــــن النــــار الخليـــــلُ**
ولــــم تغــــرق بغصّـــــتها عُمَــــانٌ	**ولـــــم تُســـــمع بمكنــــاسٍ صـــــهيلُ**
ولا ركــــب الملــــوك خيــــول عـــزٍّ	**فـــــلا عـــــزٌّ هنــــاك ولا خيـــــولُ**
ولا نـهضـــــت شــــعوبٌ مــــن كراهــــا	**ومــا اهتــزّتْ . وإن نـهضـت . ذيــول**
نقاتــــل بالحمــــام، ولــــيس يجـــدي	**إذا نطقـــــت بنـــــادقهم.. هـــــديلُ**

ومع ذلك فإنّ هذه القصيدة لا تخرج عن قصائد المناسبات، وهي نصّ مغلق على قصديته يحاول فيه الشاعر أن سترجع تاريخاً مضى لبعث الهمم في النفوس ورفض الحالة الراهنة، ولكنّه يعترف سلفاً بأنَّ الأيام الخوالي قد ذهبت إلى غير رجعة، فكان موقفه هنا شبيهاً بموقف الشاعر الجاهلي على الطلل بعد أن غادره الربع منذ زمن بعيد، وتحوّل المكان إلى ربع للظباء والوحوش الأخرى.

خامساً: تقاسيم مقام البكاء ـ شعر حسان الصاري

قصيدة من زمن مضى، وهي تعود ببنيتها إلى النظام المقطعي الذي ذاع وانتشر في الشعر المهجري في أوائل القرن العشرين، ثم ساد وهيمن في الثلاثينيات من القرن المنصرم في المجموعات الشعرية الكثيرة التي صدرت لشعراء جماعة أبولو في مصر، ومنهم الدكتور أحمد زكي أبو شادي مؤسّس هذه الجماعة وعقلها المدبّر والمفكّر، وإن كان لا يتساوى مع بعضهم شاعرية، ومنهم الشاعر الرقيق إبراهيم ناجي والشاعر علي محمود طه المهندس وصالح جودت، ويحسب على هؤلاء الشاعر النابغة أبو القاسم الشابي الذي كان شاعراً متوهجاً وبخاصة في هذا النظام المقطعي.

القصيدة تنتمي إذاً إلى مرحلة مضت هي مرحلة الرومانسية، ونظرة واحدة وسريعة إلى عنوان القصيدة "تقاسيم مقام البكاء" تشير إلى ذلك، فالدموع الشاعرية هي رومانسية بامتياز، وعلينا أن نتذكر في هذا المقام دموع ألفريد دي موسيه في الليالي "Les Nuits"، وقد عرفت الليالي ترجمات في اللغة العربية في القرن الماضي، فانتشرت في هذه المجموعة أو تلك انتشار النار في الهشيم، وكلّنا يذكر ما كان يُسمَّى بـ"مرض العصر"، ومن أمراضه بروز ضمير مفرد المتكلم عند الشاعر الذي يحدّثنا عن مشاعره وإحساساته وتجاربه ورؤاه، ومن هذا المجال أيضاً مجموعة "تأملات" Mèditations للشاعر الفرنسي ألفونس لامارتين، ومن ذلك قصيدة العين "البحيرة" "Le lac" التي نالت حظاً عظيماً من الترجمة إلى العربية شعراً ونثراً.. ولنتأمل في هذا المقطع (الثالث) الذي لا يخرج قيد أنملة عن ذلك:

يا خفقةً في صدرِ هذا الليلِ لو تدرين صمتي

لتركتِ أبراجَ السماءِ وعشتِ في أحناء بيتي

أنا منذ سربلني الأَسى أشعلتُ للسارين زيتي

ونذرتُ عمري للذين تشتتوا في كلّ سَمْتِ

فأنا سفيرٌ للألى عبروا من الزمن المُشتّتِ

لو تنزلينَ رأيتني أبكي ولكنْ دونَ صوتِ

والنظام المقطعي على وزن واحد، وهو هنا الكامل، ولكنّ المقطع يتألف من ستة أبيات مستقلة في القافية وحركة الروي، والقصيدة من ثمانية مقاطع تنتمي إلى المدرسة الرومانسية، ولا يخرج عن هذا الحكم المقطع الأخير الذي حاول فيه الشاعر أن يجد منفذاً أو مخرجاً لحالات العذاب الرومانسي التي نعيش فيها من خلال مقطع يتسم بالثورية والحدّة والتفاؤل، وهذا يبقى ضمن الرومانسية الثورية التي عُرف بها الشابي وسواه من أعلام هذه المدرسة الشعرية.

سادساً: الصباح الأعمى ـ نص لعبد المنعم حمندي

كنتُ أتمنّى على هيئة التحرير أن تنشر هذا النص في أيّ مكان آخر، وأن تُحيل هذا النص إلى قارئ نثري، فهو أقرب إلى اليوميات أو الأخبار أو القصة أو المراجعات أو أيّ شيء آخر سوى الشعر.. ولو أحالته إلى ملف المسرح أو البحوث أو الدراسات والنقد لتلمس لها عذراً مقبولاً.. أما أن يُحال هذا النص إلى ملف الشعر فهذا يعني شيئاً لا ثاني له، وهو الاستهانة بالشعر والقصيدة، والشعر ديوان العرب، وله قدسيّته التي لا يجوز المساس بها، والشعراء أمراء الكلام أو كما يقول جان كوهن على الشعر أن يظلّ سلطاناً أو يتنحّى.. ولكنْ هذا النص في هذا الموضوع الذي نُشر فيه يشير إلى حقيقة واحدة، وهي أننا بدأنا فعلاً نستهين ونتهاون بالمقدّس والجمالي والجميل حتى اختلطت علينا الأمور فما عدنا نميّز بين الأجناس، وتداخلت الأنوثة بالذكورة وأوقات الصيام بسواها، وأرجو ألاّ يفهم من كلامي أنني أقف ضدّ الشعر المنثور أو النثر الشعري أو قصيدة النشر، وإنّما شرطي للشعر التوهج ثم التوهج ثم التوهج، وأن يكون للشعر سلطان على قرائه ومستمعيه، وهذا النص فاقد للاثنين معاً.. أما المضحك المبكي في الأمر فهو إضافة "نصّ مفتوح" للعنوان، وهذا ما ورد في الصّفحتين 3 و167، وإنّني أترفّع عن الشرح والتفصيل هنا، فهذه ألعوبة سابقة للنص بأذهان القراء، أو هي طعم وفخّ لجذبِ القارئ المسكين، والتسمية غير مقبولة على وجه الحقيقة أو المجاز، بل هو نصّ مغلق ومغلق ومغلق، والعذر الوحيد لهيئة التحرير في قبول مثل هذه النصوص الفقيرة فنيّاً وجمالياً في مجلة محترمة وتصدر عن مؤسسة محترمة عدم وجود سواها، وهو في الأحوال كلّها عذر غير مقبول، فارحمونا من هذه الكتابات التي تنفّر القراء بدلاً من أن تغريهم وتجذبهم، ولله الأمر من قبل ومن بعد، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

-

وفي العدد 409 أيار 2005 من مجلة الموقف الأدبي اثنتا عشرة قصيدة، وهذا العدد كبير جداً، وهو ضعف ما في العدد السابق من المجلة، وهذا يشير إلى كثرة في الإنتاج والشعراء، وهو يبشّر بالخير العميم،

فما زال للشعر رواده وناظموه ومحبّوه ومريدوه، ولندخل في الموضوع مباشرة خوفاً من الثرثرة والتطويل والإفاضة في الكلام وتسويد الصفحات من دون طائل.

أولاً: الموجعة: شعر عبد الرزاق عبد الواحد

قصيدة وجدانية عالية النبرة صادقة المسار ضمن حركة تشاؤمية علائية تستمدّ نبضها من الآية ﴿كل شيء قبض الريح﴾، ولذلك يستيقظ الشاعر فجأة على حقيقة موجعة، وهي أنّ الدهر يسخر من أفراحنا ومسرّاتنا ويهيّئ لنا الفخاخ وينصبها ليغتال بهجة النفوس، فالماضي الجميل يتلاشى ويذهب بعيداً بعيداً، لينكشف عن قناع الحاضر، حيث المرض والفساد وموت الأحلام الكبيرة، وإذا الإنسان وجهاً لوجه إزاء الحقيقة المرّة والتراجيديا الدامعة، ولذلك كرّر الشاعر البيت الأول:

بَـــــدَدٌ.. كـــــلُّ عمـــــرِهِ بَـــــدَدُ   كـــــلُّ مـــــا يـــــدّعي مـــــا يَعِـــــدُ

وكان هذا البيت متكأ لشاعرية الشاعر ولحركة القصيدة، فكلّما وصل إليه انطلق منه، إما بتكراره لفظاً ومعنى وعاطفة جياشة بما يتضمّنه هذا البيت من حمولات نفسية وإيقاعية تتقطّر حسرة وأسى وانهزامية، وإما بتكراره مع تغيير بسيط، كقوله مثلاً:

بَـــــدَدٌ، كـــــلُّ عمـــــرِهِ بـــــدد   لا وقـــــاءٌ لـــــه، ولا سَـــــنَدُ

ويُعَدُّ هذا البيت مفتاحاً من أهم مفاتيح هذه القصيدة "الموجعة"، أو هو المفتاح الرئيس، ففيه تكمن المهيمنة أو العنصر المهيمن، وهو مكان للانتشار والتوزيع، ليأتي بعد ذلك خطاب الشاعر لأم خلدون الذي يتكرّر هو الآخر مرات، وكأنه يلجأ إليها بعد هذا العمر الطويل، ومن أهمّ الأبيات في هذا المجال قوله:

أمَّ خلـــــدون، كفكفـــــي وجعـــــي   وَعِـــــدِيني بـــــبعضِ مـــــا أَعِـــــدُ

ولا شك في أنّ الوطن العراق الغائب الحاضر في القصيدة هو الذي جعل الأبيات تتشح بالسواد بعد عمر من المصالحة والوئام، ولا شك في أنّ العراق كان باعثاً بحالته الراهنة على قيام "الموجعة"، فهي قصيدة مناسبات، ولكنّها قصيدة جديرة بالوقوف أمامها وإزاءها وحولها، قصيدة طويلة، ولكنّها تحمل في أبياتها تجربة إنسانية عميقة وتجربة شعرية ناضجة، قصيدة لا تضجّ بالتفاصيل، ولا تسعى إليها، وهي ليست للثرثرة والحشو وإملاء الفراغات، وإنما هي إضافة لما تقوله قصيدة الصمت والفراغ المتزاحم بالدلالة، وهي قصيدة التكثيف والاقتصاد اللغوي، ولننظر في المقطع الأول المؤلف من خمسة أبيات كيف يكون التعداد موظفاً في حركة شاعرية ناشطة:

بـــــددٌ.. كـــــلُّ عمـــــره بـــــددُ   كـــــلُّ مـــــا يـــــدّعي، ومـــــا يَعِـــــدُ

القـــــوافي، والجـــــاهُ، والولـــــدُ   والثـــــراءُ الموهـــــومُ، والتَّلَـــــدُ

والمواعيـــــدُ مـــــا لهـــــا عَـــــدَدُ   والرِّضـــــا، والرفـــــاهُ، والرَّغَـــــدُ

بـــــددٌ كلُّهـــــا، وأوجَعُهـــــا   أنَّـــــهُ الآنَ عمـــــرُهُ بـــــدد

عَلِّمِيـــــــــهِ إذا ظفـــــــــرتِ بـــــــــهِ	بعـــــــد ســـــــتِّين كيـــــف يقتصـــــــد!

ثانياً: المجنون: شعر حاتم عبد الجواد إبراهيم

ما أظنّ أنني قرأت لصاحب هذا النص من قبل . ثمّ إنني ضيّق الصدر، وبخاصة في الشعر الغنائي فأنا لا أتجاوز المقطع لأحكم على النَّص.. أو قُل إنّني لا أضيع وقتاً، وغالباً ما يكون الحكم سليماً، فلا يحتاج الذي يشتغل بالذهب إلى وقت طويل لتمييز الذهب من النحاس، ولذلك فهو يحكم على الشيء من خلال الخبرة، ولكنني . وأنا أراجع هذه القصائد . أكلّف نفسي ما لا طاقة لها، فاقرأ النص مرة ومرّة، ولنفسي حقّ الادعاء عليّ لأنني أجبرها على ما لا تريد مع أنني عودتها على الرفض والتمرّد.. قرأت قصيدة "المنون" غير مرّة، لكنني ما وجدت شعراً، والإشكالية التي لا حلّ لها ولن تُحلَ قريباً أنّ بعض الزملاء يظنّون أنّ الشعر وزن وقافية.. والأكثر إشكالية أنهم يذهبون إلى شعر التفعيلة، في حين أنّ الشعر حركة داخلية تجمع الخاتمة إلى المقدمة.. خيط من الحركة يبدأ بالتوهج ولا يهدأ إلاَّ عند الكلمة الأخيرة ليظلّ إيقاعه يحفر في قيعان النفس، والحركة في هذه القصيدة ناجمة عن الوزن الخارجي، ولا يسوّغ للشاعر أو يشفع له هذا التمرد الخارجي أو اللفظي وهذه الاقتباسات ووصف المجنون الذي يشتم آباء العادة والأحكام السلفية والأخلاق الميتة والقبلية، ويلجأ إلى الصعلكة كما لجأ رامبو من قبل، ولكن لجوء رامبو كان شعرياً خالصاً، في حين كان لجوء صاحب هذه القصيدة شعاراتيّاً، كما في المقطع الثالث:

مجنونٌ، مجنونٌ/ والأيامُ أمامَهُ تهربُ../ يقفز خارجَ أزمانِهِ/ أو يلعبُ
يخرجُ من عصر الإذعانِ/ ويرفضُ أن يشملَهُ القانونْ.
مجنونٌ/ يشتُمُ آباءَ العادةِ/ والأحكامَ السلفيَّةَ/ والأخلاقَ الميتةَ/ والقبليّةَ
حتى يعوي صعلكةً/ يفرضُ معركةً/ ويزمجرُ مقتحماً حرماتِ الأشهرِ سفكاً
يغسل وجهَ الأرضِ/ ويُرعِشُ أركانَ الكونْ..

ثالثاً: أنا والشعر: شعر د. عبد الحقّ الهواس.

قصيدة متطاولة بعض الشيء في بداياتها، وهي من شعر القيم والأخلاق، فالشاعر يخاطب نفسه على طريقة الشعراء القدماء، ويتخذ من ذاته فارساً شاعراً يدافع عن المبادئ والقيم، بل هو يصبّر نفسه على ما تتعرض له من مشكلات في طريقها إلى تحقيق مبتغاها ومسعاها، والشاعر الرائي لا يتخلّى عن رؤيته، تماماً كالسياسي صاحب المبدأ الحقيقي، ولكنَّ الثاني يتحوّل بتحوّل الواقع والظروف الجديدة أو لمصلحة ذاتية أو لغير ذلك، فهدف السياسي في الواقع المنظور، ولكنّ رؤية الشاعر غير منظورة، وهي في المثال دائماً، ثمّ هو لا يعرف طريقاً آخر إليها، فمنذ أفلاطون والشعراء مقيّدون بالإلهام، ومن هنا يصب الشاعر هواس جام غضبه على مزوري الشعر والقول والكلام بأبيات غاضبة متتالية تنقذ حركة القصيدة من الركود الواضح الذي يخيّم على قسم كبير منها، ولذلك يستطيع الشاعر أن يستعيد قارئه في هذه الأبيات:

لـو قلـتُ يـا أيهـا الشـعر العظـيمُ ومَـنْ	**أزرى بـــكَ القـــولَ أوهامـــاً لقـــال هُـــمُ**
القـــــائلونَ ومـــــا تـــــدري مقـــــالتهم	**والمـــــدّعونَ خيـــــالاتٍ بمـــــا وهمـــــوا**

والشـــــاعرونَ ولا حـــــسٌ يحـــــــركهم والمحتفـــونَ بليـــدَ القـــول لـــو فهمـــوا

والنـــاطقون ســـخيف الحـــرف إن نطقـــوا والناشــــرون عقيمْــــا خطُّــــهُ السَّــــقَمُ

والسَّــاقطون علـــى نظــم البحـــور ســـدًى والفاقـــــدون حيـــاءً كلمــــا زعمــــوا

والشاعر في هذه القصيدة ينتصر للشعر الحقيقي على حدّ زعمه، وهو شعر الشطرين، متناسياً أنَّ الشعر الحقيقي يأتي في أي زمن يريد وفي أيّ شكل يتزيَّا به، والشعر ليس شكلاً وقافية، وليس هو وزناً وحسب، وإنما هو حياة وحركة، وكثيراً ما نجد هذا الشعر في فصول الرواية أو القصة القصيرة أو الخاطرة، وربما وجدناه في كتب الأقدمين عند الجغرافيين وأصحاب الرحلات، كما نجده في اللوحة الجميلة، وقد رأينا قسماً عظيماً منه في نثر جبران خليل جبران، ثم إننا كثيراً نفتقد هذا الشعر في قصائد طوال ليس فيها سوى النظم، ومع ذلك فإنّ هذا الشاعر ينظم ما يراه بصدق، وهو مخلص لمواقفه، وهذا ما نريده فعلاً من هذا وذاك، ليكون التنافس بين الأشكال الشعرية حرًّا ونزيهاً، ويُترك حينذاك للقراء وحدهم أن يحكموا ويختاروا ما يجدونه مناسباً لأذواقهم.

والمشكلة التي يعالجها الشاعر في هذه القصيدة لا تقتصر على الشعر وحده، وإنما هي في الحياة نفسها، فكلّ شيء فيها يشبه الشعر القعيد، فالتقصير في كل شيء، ولذلك يوجّه إلى أم عمرو مرة وإلى ربّه مرة أخرى شاكياً مما آل إليه أمر الناس في هذا الوطن

يـــا ربُّ هـــذا ابـــتلاءٌ أن نـــرى زمنـــاً لا فـــرقَ فيــــهِ إذا الجهّـــالُ قـــد حكَمـــوا

فالشـــمسُ تغـــربُ دومـــاً فـــي مشـــارقها والصــــبحُ ليـــــلٌ فـــــلا نـــــورٌ ولا قـــــيمُ

إذا تشـــابه هـــذا النـــورُ يـــا وطنـــي وأنكـــــرت عامـــــداتٍ ســـــودَها الظُّلَــــمُ

فقـــل ســـلاماً علـــى دهـــرٍ بـــلا كـــرمٍ وانفـــــضْ يـــــديكَ فـــــلا جـــــودٌ ولا كـــــرمُ

رابعاً: وجه بغدادي: شعر فايد إبراهيم

قصيد فراتية تستدعي الحدث المعاصر بقوة، وتستدعي معه شيئاً غير قليل من رموز بابل وبلاد الرافدين من العصور السحيقة، كالإله تموز وأنكيدو، ولا تهمل جيكور السياب في العصر الحديث، والقصيدة من خمسة مقاطع استطاع الشاعر فيها أن يعبّر عن هذه التجربة تعبيراً فنيّاً مقبولاً، فابتعد عن المباشرة، وتقرّب إلى التناصات الموظفة توظيفاً فنيّاً، وكانت البداية ذات تلميحات قريبة من الوضوح، وفيها إدانة للذين تخاذلوا عن الدفاع حين اشتدت الحاجة إليهم:

أيها الهاربُ من هاويةِ النارِ/ إلى غاشيةِ العارِ/ لمن هذا العشاءْ؟!

هذه الأرغفةُ السوداءْ؟!/ ذاك القمرُ الطالع من فرنِ جهنَّمْ؟!

لمنِ الوجهُ الذي كذَّب عينيه/ وباعَ البحرَ بالكأسِ المسمَّمْ؟!

لمنِ الغربةُ والكربةُ/ والليلُ الذي يطغى فيمتدُّ/ ليرتدَّ ويُهْزَمْ؟!..

وتسبحَ بابل كالنعش على أمواه دجلة، وليس ثمة من منقذ يخلّصها مما ألم بها، بل إن النخيل تتهامس مستنكرة ما ألم ببغداد أرض الإسلام دون أن تسمع ضجة احتجاج واحدة، وهذا هو الوحش الخرافي الذي سطا على طيبة يسطو على بغداد، ولا بدّ من استدعاء "أنشودة المطر" للسياب في أحد مقاطعها للتعبير عن حالة فريدة في زمننا:

يلتقي الزيف مع الحيف/ على نهر الرمادْ/ وغرابان يجرّان السوادْ

ودمٌ يومئ بالقمح/ لأسراب الجرادْ

يهرب الطفل من الأمِّ، ويبكي/ ويتامى الروح يطفون/ على مائدة الريح

يبكي وطن/ كان ظلالاً وثماراً/ عندما كنّا مع الشمس كباراً

عندما كنّا نجاري الغيَم/ في بذل الدماء

ثم كان التساؤل عن بغداد الماضي والحاضر، بغداد الرشيد التي تمد الحبل للغيم ليأتيها الخراج من أصقاع الأرض أو بغداد السياب المتمثلة في جيكور والحلم السيابي الكبير حين امتدت جيكور القرية الصغيرة في جنوب العراق لتصير عالم الشاعر وكونه الذي تعيش في جنباته الطموحات الشعرية وحكايات شهرزاد، فإذا رجل "الكوبوي" يهبط عليها في كلّ حدب وصوب مدّعياً بأنّه رسول المحبة والسلام.. هذه باختصار شديد قصيدة تقرأ مرّة وأخرى دون أن يصيب القارئ الملل والرتابة والنعاس.

خامساً: قصيدتان: شعر حبيب بهلول.

قصيدتان قصيرتان مختلفان وزناً وقافية وموضوعاً، فالأولى بعنوان "أنا والوقت"، والثانية بعنوان "حياة"، وفي القصيدة الأولى مشكلة كثيراً ما تعرّض لها الشعراء وهي الزمن، وموضوعات الزمن كثيرة ومتشعبة، ولكنّها تفضي إلى حقيقة واحدة، وهي غلبة الزمن على بني الإنسان، فالإنسان ذو طموحات كبيرة، ولكنّ الزمن له بالمرصاد، والزمن بما له من سطوة جارفة لا يترك مكاناً للمسرات بدءاً من انحسار الشباب وملاهيه وملاعبه إلى الحوادث الجسام التي تفاجئ المرء من هنا ومن هناك، وهذا ما يشكو منه شاعر هذه القصيدة:

مــــرّ بـــــي هكـــــذا توهمــــتُ لكــــنْ	**أنـــــا مــــــن مــــــرَّ كالســــحابة فيــــهِ**
يحتــــويني وأحتويــــهِ فهـــــل كـــــا	**ن خــــــداعاً مـــــا بيننـــــا نمتريــــــه؟**
داهـــمَ الـــروحَ يــــا حبيبـــة عمـــري	**فاتركيـــــــــهِ لشـــــــــأنِهِ ودعيـــــــــهِ**

وبالرغم من هذه النزعة التشاؤمية في القصيدة الأولى فإنَّ الشاعر في القصيدة الثانية ينظر إلى الزمن بعين وإلى الحياء بعين أخرى، ثم هو يدير ظهره للزمن لينهل من لذّات الحياة، والحياة تقدّم لعشاقها ما لذّ وطاب، كما تقدّم لهم من سلبياتها وخطاياها، ولذلك يحرص الشاعر أن يكون كبودلير ناهباً للذات، أو كأبي نواس أو سواهما:

كُـــــنْ كمــــــا تشـــــــاءُ ولا تكـــــن بــــــينَ الـــــورى رجـــــعَ الصَّـــــدى

هـــــــذا مقامُـــــــــكَ فاسْـــــــتَبِحْ مـــــــا تشـــــــــــتهيه مجــــــــرّدا

كــــــالطيرِ أطلــــــــقَ رفَّتيـــــــــــ ـــــنِ مـــــع النســـــيم وغـــــرّدا

لــــم تخلــــقِ الـــــدنيا لنـــــر فــــــضَ حســـــــنها أو نجحــــــدا

هـــــي ســـــاعةٌ بـــــالأمسِ جِئْـــــــ ـــــــنَاهَا ونتركُهَـــــــا غــــــدا

سادساً: تقاسيم على وتر دمشق ـ شعر عمر إدلبي

قصيدة وجدانية رقيقة هامسة في خطاب دمشق، والعنوان يشير إلى ذلك، فالشاعر لا يتقن العزف إلا على وتر دمشقي، وهو كأصحاب الواحدة في الغزل العذري، ولذلك هو مقيم على حبّ دمشق لا يعرف ينبوعاً سواها، وكلّ الدروب توصله إليها، ولا حياة له من دونها فهي شمسه التي لا تغيب، وإليها يتوجه أينما اتجه، ولذلك يخاطبها بهذا الرجاء الشاعري

ضُمّي لهاثَيَ يا دمشقُ/ تعبتُ في صيد الشهيقِ/ سئمتُ من ذلّي/ على باب الغيومِ

وما عثرتُ عليّ بعدُ

مدّي فضاءَكِ نحو أقماري/ أصير سحابةً

مُدّي ظلالكِ/ لم يَعُدْ يجدي اختفائي/ خلف قطعانِ السَّرابِ

وليس في الكثبانِ رعدُ

وهو إذا عاتب دمشق فهو عتاب المحبّ العاشق، فهو يدرك أنها غيمة للعبور وأنّها أم البروق، ولذلك هو يصمت على أوجاع البلاد، ويسكت على الخيبات المتواصلة، لأنه يدرك ويؤمن بأن دمشق لا بد من أن تنهض من غفوتها:

لا شأن لي بالصمت/ فالأبواب تعرفني/ وتهمسُ كي أعانقها/ ونعصرَ إن غفا ذئبُ الشارعِ غيمةً من ياسمينٍ/ لا تقيّدُهُ الذئابُ

لا شأنَ لي بالموتِ/ هذي الشّامُ أمٌّ للبروقِ الخضرِ/ يسنُدُ منكباها قاسيونَ فكيف يغرقها سحابُ

تتبرعمُ الأسيافُ في أنسامها/ ويموج في عنقودِها/ خمرُ الألوهةِ والهدى...

سابعاً: ذاكرة الخليج ـ شعر جلال قضيماتي

إذا كان الملح أساساً في أيّ طعام ناضج فإنه في الوقت ذاته إذا زاد أصبح الطعام مالحاً وغير صالح للمائدة، وكذا شأن الأشياء الأخرى، وقد يسبّب أحد الأدوار شهرة للممثّل ما، بل إنّه يعيش على حسابه، ولكنّه إذا تكرّر غدا نمطاً، والشعر يعيش ويحيا على تقانات مختلفة، ولكنّه يعيش بالتنويع، والتصوف حالة ضرورية

في العشق والفنون، بل إن حال التصوف في الشعر كحال الملح في الطعام السائغ، فإذا زادت كفة التصوف أو السياسة أو الحالات الاجتماعية تحوّلت القصيدة إلى هذا الاتجاه أو ذاك، فالشعر حركة قبل أيّ شيء آخر، هي دراما غنائية في الشعر الغنائي، وهي دراما مسرحية في الشعر المسرحي وهي دراما ملحمية في الشعر القصصي، ولذلك كانت الحركة أساساً في الشعر بعامة، وفي الشعر الغنائي بخاصة، وإذا فقدت القصيدة هذه الحركة فقدت بالضرورة شعريتها، وصارت أقرب إلى مجموعة أفكار متسلسلة منظومة، ولا دالَّ على الحركة سوى التوهج أو الحالة التي تعلق بالقارئ، فلا يستطيع فكاكاً منها، وقصيدة "ذاكرة الخليج" للشاعر الصديق جلال قضيماتي تفتقد حالة التوهج هذه بالرغم من شاعريته الخلاّقة في أعماله الأخرى، وللنظر كيف طغت المفردات الصوفية على بنية القصيدة فحوّلتها من قصيدة جوهرة إلى نظم صوفي خالص:

تأرَّقْتُ في الصحوِ/ ماذا تكوّنَ في شاطئ الريحِ/ هذا بقائي/ فكيف فنائي؟

أنا ذرّةُ الظنِّ/ من مطلقِ الكون/ أرصد درب فنائي/ فيجلوه خطو بقائي

فأنهدُ بين الحضور/ وبينَ الغيابِ

ثامناً: المرمر يقطر دماً ـ شعر أمجد محمد سعيد

لا شك في أن موضوع الشهادة ملحمي ومقدّس وجليل، والشاعر يرفع قصيدته إلى أحد شهداء الأمة (حكمت محمود)، ولا شكّ أيضاً في أنّ موضوع الشهادة، وبخاصة في مثل زمننا الراهن، يجذب الأنظار إليه، ويستأنس به المستمع القارئ، فالشهداء في العراق وفلسطين ذاهبون آيبون ليلاً ونهاراً وفي كل ساعة أو دقيقة أو ثانية، ولكنَّ ذلك شيء والشعر شيء آخر.. صحيح أنّ موضوع الشهادة يضفي على القصيدة حالة وجدانية فوق عادية، ولكنّ القصيدة بصورها وحركتها الإيقاعية، ولا بدّ من أن يتلاقى الموضوع الشعري بجماليات القصيدة ليزداد هذا من ذاك توهجاً وتألقاً، وهذا ما تفتقده هذه القصيدة التي دخلت في النمطية القاتلة، وكان بمقدور الشاعر أن يستفيد من الحالة الدرامية التي وردت مرتين حين قامت أم الشهيد بخطاب ولدها "يا ولدي"، ولكنّ هذه الحالة ذهبت هدراً، ثم للنظر في المقطع الأخير من القصيدة الذي جاء وصفاً خارجياً بارداً مفكّك الأوصال جامد الأعصاب، وكأنّه قام على عكاكيز من قشّ سرعان ما تحطّمت فانهار كل شيء من خلال ألفاظ مكرورة غير قادرة على الوقوف لحظة واحدة.

زورقٌ/ ينحدرُ الآنَ إلى النهرِ/ وأمٌّ/ صوتُها يعلو من الرعبِ/ عليهِ.

تصرخ المرأةُ/ في جلبابها الأسودِ/ ابني

أمُّهُ المائتُ على الخوفِ/ إلى الخوفِ/ من الخَوفِ/ عليهِ.

ثمَّ ماتت مرَّةً أخرى/ من الموتِ/ عليه.

تاسعاً: الشهيد ـ شعر إسماعيل الخلف

قصيدة رثائية ذات نبرة عالية، فهي في رثاء أحد المجاهدين الأبطال في أرض الفرات، ولذلك لا بدّ من أن يبدأ الشاعر قصيدته بتمجيد الشهادة والشهداء، والقصيدة من قصائد المناسبات، وهي قد نظمت في شهيد محدّد (باسم)، ولذلك لا بُدَّ من أن تتناغم فيها صفات الشهيد الخاصة وبطولاته الفردية، مع الحالة التي تعيش فيها الأمة بعامة، ومنطقة الفرات بخاصة، ولا بدّ أيضاً من أن ترفل القصيدة بالصبغة الدينية التي تضفي على بنية القصيدة طابعاً خاصّاً ورونقاً جميلاً، فالشهادة انتصار وفوز، والشهيد أول من سار على الدرب، ولا

بدّ من أن يسير عليه أتراب له وأهلون، ولذلك كان بحر الكامل مناسباً كل التناسب لحمولة هذه الأفكار، وكانت النزعة الخطابية في هذا المقام مقبولة، لأن الموضوع حماسي، وهذا ما يتلمّسه القارئ منذ الأبيات الأولى:

تعبــــتْ خيولُـــكَ فاسْــــرجِ الأنهــــارا وافـــــتحْ جراحَـــكَ نقـــبس الأنـــــوارا

يـــا باســـمَ الثـــوّارِ لســـتَ بمفـــردٍ أنـــــتَ العشــــيرةُ تُخْـــــرِجُ الثــــوارا

يـــا باســـمَ الأحـــرارِ أنـــتَ ســـفيرُنا حـــين الشـــهادةُ نـــادتِ الأحـــرارا

وكان لا بدّ في مثل هذا الموضوع الملحمي النبيل من أن يصف الشاعر بطولات الشهيد التي تلقى آذاناً صاغية في القراء والمستمعين، وتدفعهم إلى مزيد من الحماسة والتضحيات، ولا بدّ أيضاً من أن تنتهي القصيدة على وعد بنصر الأمة في معاركها القادمة مع الغزاة الظالمين.

عاشراً: حياتي زورق مثقوب ـ شعر عماد الدين موسى

خواطر شعرية قصيرة.. مقاطع تشبه الومضات.. نتف لا روح فيها ولا ماء...، وبخاصة في هوامش أولى، فما الذي يريد الشاعر أن يقوله من نتفة مستقلة:

حياتي زورق مثقوب..

وماذا يريد من قوله: وطني قطارٌ/ ملّ من السفر..

والحقيقة التي لا يأتيها الشك من قريب أو بعيد أنّ التجريب في كل شيء جائز، وهو جائز في الشعر أيضاً، ولكنّ التجريب في الشعر بطيء، وينبغي أن يكون حذراً، فالشعر بطيء التحولات والتغيير، ومثل هذه النتف أشبه بفقاقيع لا تُعَمِّر بعد ولادة القصيدة، بل هي تنتهي مع قراءتها، لأنّ المستمع العربي قد اعتاد على سماع عيون الشعر، وربما كان للترجمات الشعرية البائسة دور وفاعلية في ولادة مثل هذه النصوص التي لا يجوز أن تصنّف في يوم من الأيام في جدول الشعر.

حادي عشر: دموع الرماد ـ شعر ليلى مقدسي

المشكلة أيضاً فيما نسمّيه قصيدة النثر، وهي قصيدة مكّثفة مجانية تحتاج إلى طاقة خلاّقة وحرية مطلقة، لكن ينبض الحرف بالحركات، ولكنَّ ما يجري عندنا هو الخلط بين قصيدة النثر والشعر المنثور والنثر الشعري، وقد هدمنا الحواجز بين هذه الأجناس من خلال مصطلح "نصّ".

قصيدة النثر عند بودلير أو رامبو أو لوتريامون أو سواهم مفعمة بالدلالات والرموز والإيقاعات الداخلية، ثم جاء جاك بريفير في القرن العشرين لينهض بهذه القصيدة إلى فضاءات الشعر اليومي المعبّر بالمفارقة وسواها، وهذا أمر مفقود عندنا تماماً.. فأنت تقرأ خواطر شعرية أو يوميات، و"دموع الرماد" مع الاعتذار الشديد من الشاعرة ليس فيها أيّ سمة يتلمسها القارئ ليستطيع أن يجد كوّة يطلّ منها على عالم الشعر.

ثاني عشر: لا أحد في البياض سواي ـ شعر حاكم عقرباوي

خطاب شعري مقبول تقدّمه الذات الشاعرة عن الذات المستبدة التي جاءت إلى هذا العالم، وهي تحمل معها استبدادها وخطابها إلى الإنسان والأرض، وللمستبد حقول وإرث ووارث وتوصيات، وليس المستبد في نهاية الأمر سوى إنسان مهزوم في حقول البياض، وهو الذي يحمل الغيوم والدموع الثقيلة:

أنا المستبدُ/ وبي رأفةٌ/ لا تنامُ/ على صدر أمّي/ وأمي حقولٌ من الغيبِ/
أين سأزرعني في الحقول البعيدةِ؟/ ليس سوايَ؟/ ولست سوايَ؟
لكي أنتقي مدناً/ لا تجيدُ البكاءَ عليَّ/ ولستُ طريدَ هوًى/ أو طريدَ أبٍ
شاءَ لي/ أن أشاءَ سواهُ...

وإذا كانت اثنتا عشرة قصيدة في عدد واحد من أعداد الموقف الأدبي تشكّل مادة غنيّة للقراءة، وبخاصة أنّها متنوعة بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة والشعر المنثور، فإنها في الوقت ذاته تشير إلى مدى الإقبال على كتابة الشعر، وإذا كان القرّاء يختلفون حول درجات الشاعرية وحضورها في الأشكال الشعرية فإنّ ثمة اتفاقاً حول ماهية الشعر، فالقصيدة الجيّدة تتفق عليها نسبة كبيرة من القراء في أيّ مشكل جاءت، والقصيدة الوسط تتفق عليها نسبة أقل، وكذا شأن القصيدة الرديئة، فالقصيدة كالأنثى التي لا تحتاج إلى نسب أو هوية أو بيان عائلي، ولا ترضخ لأوامر أو قيود أو قوانين.. هي تأتيك دفعة واحدةً وتأسرك من لحظة واحدة، ولذلك علينا أن نكون متشدّدين وصريحين وجريئين حين نواجه الشعراء بأن هذه القصيدة أو تلك ليست من الشعر في شيء، فنكون قد خفّفنا على القارئ المسكين كلّ هذا السواد من جهة، وأنقذنا شعرنا من النمطية والسطحية والتكرار من جهة ثانية.

❑❑❑

فنان ولوحة

الفنان: عبد الرحمن مهنا

(لوحة الغلاف)

الفنان وأسلوبه:

يتميز الفنان عبد الرحمن مهنا، بنشاطه التشكيلي الواسع، ودأبه على العمل الفني في مجالات الرسم والتصوير وهو متمرس ومنذ القديم بأعمال الطباعة والتصميم الطباعي. وله العديد من غلف الكتب والمجلات، وهو إلى هذا وذاك يكتب في مسائل الفن التشكيلي في الصحافة المحلية وغير المحلية، ويثابر الفنان على المشاركة في المعارض الرسمية والخاصة وله العديد من المعارض الفردية.

يصعب تصنيف أعمال الفنان في مدرسة معينة، فهو يتنقل بين المدارس، وفق مقتضيات التصميم والموضوع، فنجده تعبيرياً آناً، وواقعياً تبسيطياً، وأحياناً رمزياً أو غير ذلك. ويمتلك الفنان مقدرة حميمية أكيدة، شديدة التنوع، فذهنه مفتوح على ما حوله، وله قدرة على التأليف غير خافية.

لوحة الغلاف:

قسم الفنان العمل إلى نصفين عرضياً، رصف في مقدمة العمل ثلاثة أشخاص، ابنتان تحتميان بوالدهما (مثلاً) وهما خائفتان، ويحمل الرجل مترساً ورمحاً. أما النصف الثاني من اللوحة (الخلفية) فهي مجموعة معمارية محلية وتقليدية، تتلفع بلمسات وتفصيلات العمارة السورية والعربية عموماً. وتظهر فيها مواد العمارة، من حجر وخشب وشرفات كثيفة، وأبنية طينية وحجرية متلاحمة، وهو جوٌّ حميمي، يداعب إحساساتنا. استخدم الفنان لرسم الأشخاص ألواناً باردة، وكذلك هو الأمر بالنسبة للمنازل في الخلفية. وأحاط المجموعة من شخوص العمال بلون عنبريٍ جميل. وتعبر اللوحة عن الخوف والقلق، وهي حالة حاضرة ومستمرة في الذهنية العربية منذ قرونٍ ويبدو أن لا فكاك منها، بسبب القهر والظلم الذي تتعرض له أمة العرب،